Margareta Onofrei

67 de eseuri

pentru Bacalaureat și lucrul la clasă

Literatura română

Booklet

Editura Booklet
www.booklet.ro

Pentru comenzi:
tel: **021 430.3095**
email: **comenzi@booklet.ro**
web: **www.booklet.ro**

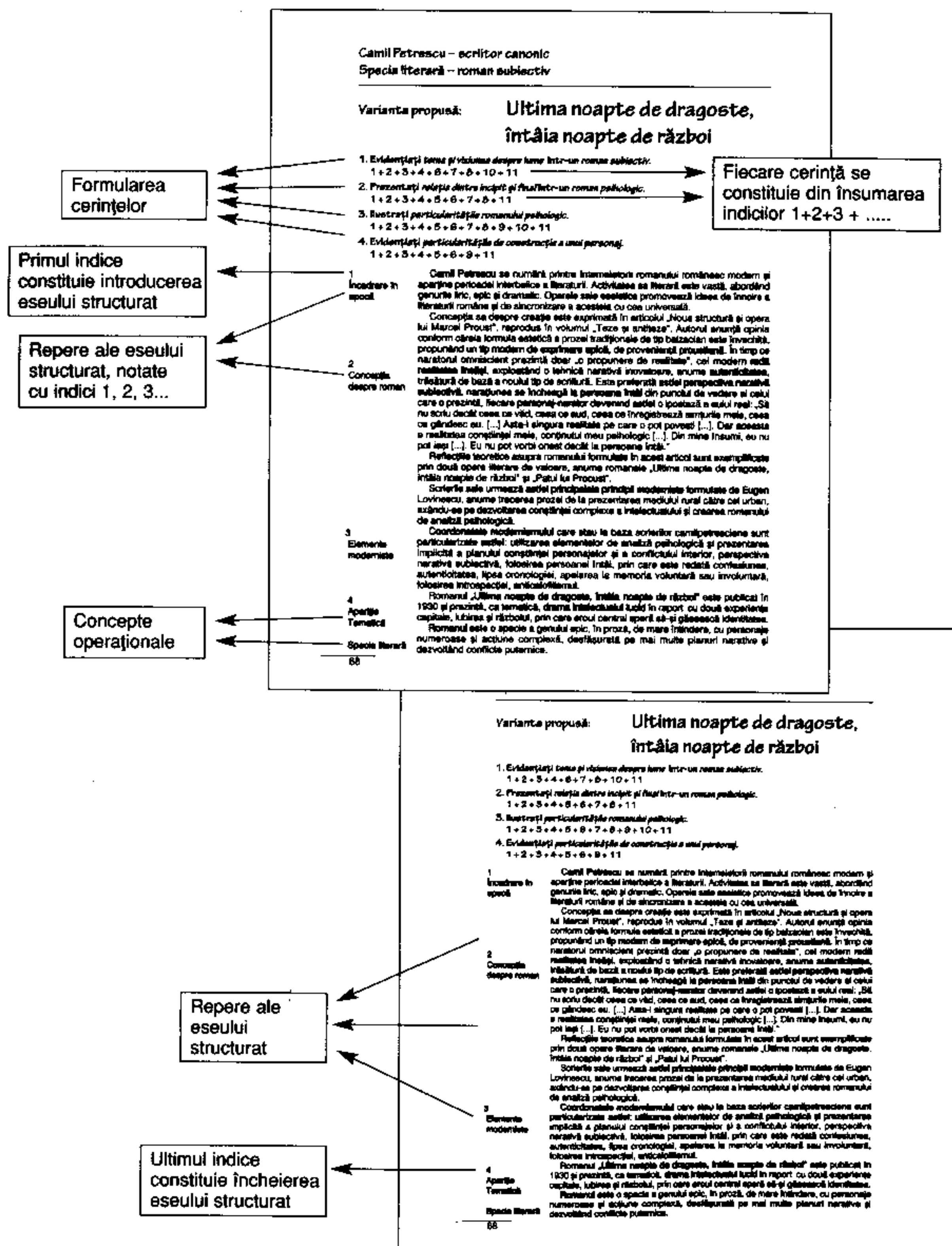
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
ONOFREI, MARGARETA
67 de eseuri pentru bacalaureat şi lucrul la clasă : literatura română /
Margareta Onofrei. - Ed a 3-a, reviz. - Bucureşti : Booklet, 2018

ISBN 978-606-590-605-1

821.135.1.09(075.33)

Redactor: Andreea Buliga
Tehnoredactor: Cristian Radu

Prezentarea modului de lucru



Camil Petrescu – scriitor canonic
Specia literară – roman subiectiv

Varianta propusă: **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război**

1. Evidențiați *tema și viziunea despre lume într-un roman subiectiv.*
   1+2+3+4+6+7+8+10+11
2. Prezentați *relația dintre incipit și final într-un roman psihologic.*
   1+2+3+4+5+6+7+8+11
3. Ilustrați *particularitățile romanului psihologic.*
   1+2+3+4+5+6+7+8+9+10+11
4. Evidențiați *particularitățile de construcție a unui personaj.*
   1+2+3+4+5+6+9+11

1 Încadrare în epocă

Camil Petrescu se numără printre întemeietorii romanului românesc modern și aparține perioadei interbelice a literaturii. Activitatea sa literară este vastă, abordând genurile liric, epic și dramatic. Operele sale eseistice promovează ideea de înnoire a literaturii române și de sincronizare a acesteia cu cea universală.

2 Concepția despre roman

Concepția sa despre creație este exprimată în articolul „Noua structură și opera lui Marcel Proust", reprodus în volumul „Teze și antiteze". Autorul enunță opinia conform căreia formula estetică a prozei tradiționale de tip balzacian este învechită, propunând un tip modern de exprimare epică, de proveniență proustiană. În timp ce naratorul omniscient prezintă doar „o propunere de realitate", cel modern redă realitatea însăși, exploatând o tehnică narativă inovatoare, anume autenticitatea, trăsătură de bază a noului tip de scriitură. Este preferată astfel perspectiva narativă subiectivă, narațiunea se închegă la persoana întâi din punctul de vedere al celui care o prezintă, fiecare personaj-narator devenind astfel o ipostază a eului real: „Să nu scriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu. [...] Asta-i singura realitate pe care o pot povesti [...]. Dar aceasta e realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic [...]. Din mine însumi, eu nu pot ieși [...]. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi."

Reflecțiile teoretice asupra romanului formulate în acest articol sunt exemplificate prin două opere literare de valoare, anume romanele „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" și „Patul lui Procust".

Scrierile sale urmează astfel principalele principii moderniste formulate de Eugen Lovinescu, anume trecerea prozei de la prezentarea mediului rural către cel urban, axându-se pe dezvoltarea conștiinței complexe a intelectualului și crearea romanului de analiză psihologică.

3 Elemente moderniste

Coordonatele modernismului care stau la baza scrierilor camilpetresciene sunt particularizate astfel: utilizarea elementelor de analiză psihologică și prezentarea implicită a planului conștiinței personajelor și a conflictului interior, perspectiva narativă subiectivă, folosirea persoanei întâi, prin care este redată confesiunea, autenticitatea, lipsa cronologiei, apelarea la memoria voluntară sau involuntară, folosirea introspecției, anticalofilismul.

4 Apariție Tematică

Romanul „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" este publicat în 1930 și prezintă, ca tematică, drama intelectualului lucid în raport cu două experiențe capitale, iubirea și războiul, prin care eroul central speră să-și găsească identitatea.

Specia literară

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative și dezvoltând conflicte puternice.

68

În partea de sus a paginii sunt formulate cerințele. În funcție de fiecare variantă există între 2 și 5 cerințe. Așadar, **folosind aceeași informație, puteți construi mai multe eseuri structurate.**

De exemplu, la romanul subiectiv *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, puteți construi 4 **eseuri despre:** ***tema și viziunea despre lume, relația dintre incipit și final, particularitățile romanului psihologic și caracterizarea personajului.***

Tot ce trebuie să faceți este să alegeți reperele potrivite pentru fiecare cerință în parte. De exemplu, dacă cerința eseului este de a trata relația dintre incipit și final, nu veți insista în eseul vostru pe caracterizarea personajului și, ca atare, nu veți alege reperul care prezintă modalități de construcție a unui personaj.

Fiecare reper este notat pe margine cu indici de la 1 la 17 (în funcție de fiecare variantă în parte). De exemplu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, are 11 repere. Primul sau primele repere constituie introducerea, iar ultimul reper reprezintă încheierea eseului structurat.

De asemenea, tot în partea stângă a paginii sunt notate și conceptele operaționale (evidente și în text, marcate cu bold), care fie sunt notate separat, fie sunt integrate unor repere. De exemplu, la reperul cu numărul 4 de la romanul mai sus amintit, sunt notate apariția romanului, specia literară și tematica.

Însumarea indicilor, propusă în cartea de față, este pur orientativă. Fiecare își poate construi propriul eseu întrucât, conform cerințelor de la examenul de bacalaureat, ordinea integrării reperelor în cadrul eseului este la alegere.

Ion Creangă – autor canonic
Specia literară – basm cult

Varianta propusă: **Povestea lui Harap-Alb**

1. Evidenţiază *particularităţile basmului cult.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 +12 + 13 + 14 + 15 + 16 + 17
2. Evidenţiază *relaţia dintre incipit şi final* într-un basm cult studiat.
   1 + 2+ 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 17
3. Ilustrează *particularităţile de construcţie a unui personaj.*
   1 + 3 + 4 + 5 + 14.2 + 15 + 17
4. Evidenţiază *relaţiile dintre două personaje.*
   1 + 3 + 4 + 5 + 14.1 + 14.2 + 15 + 17
5. Reliefează *lumea basmului* aşa cum se reflectă într-un basm cult.
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 +9 +10 + 11 + 12 + 13 + 14 + 15 + 16 + 17

1 Încadrarea în epocă

Ion Creangă, autor cu o semnificativă activitate literară în perioada clasică, fiind contemporan cu Mihai Eminescu, Ioan Slavici şi I.L. Caragiale, este considerat unul dintre cei mai valoroşi povestitori ai poporului nostru, reprezentativ pentru spiritualitatea ancestrală românească. Operei sale capitale, scrierea memorialistică „Amintiri din copilărie", i se adaugă basmele culte, care proiectează în fabulos lumea ţărănească apropiată de sufletul său într-o manieră originală de exprimare.

2 Definirea speciei literare

Basmul cult este o specie a **genului epic**, în proză, cu numeroase personaje ridicate la rangul de **simbol**, în care se prezintă confruntarea dintre bine şi rău, soluţionată, de regulă, printr-un final fericit. Elementul **fabulos**, supranatural este acceptat, prin convenţie, ca aparţinând sferei firescului, **indicii spaţiali şi temporali** sunt vagi, generalizând întâmplările relatate, iar acţiunea urmăreşte o schemă prestabilită.

3 Apariţie Încadrarea în specia literară

Basmul cult „Povestea lui Harap-Alb" este publicat în revista „Convorbiri literare" la data de 1 august 1877. El respectă, în linii mari, structura populară a speciei literare epice, în care acţiunea debutează cu o situaţie de echilibru (expoziţiunea) perturbată de un eveniment neaşteptat (intriga), care declanşează o acţiune desfăşurată de protagonist în confruntare cu antagonistul, susţinut de ajutoare şi donatori, în vederea restabilirii ordinii iniţiale, care culminează cu un moment de maximă încordare narativă (punctul culminant); deznodământul aduce o nouă situaţie de echilibru. Forma cultă a speciei literare constă în reorganizarea elementelor populare sau completarea lor de către un prozator cunoscut şi consacrat, care imprimă textului stilul personal de relatare.

Pornind de la afirmaţia critică a lui Alexandru Piru, anume că „«Povestea lui Harap-Alb» este un scurt roman fantastic, în care toate elementele au reversul lor real, traductibil, o adevărată epopee a poporului român", putem afirma că basmul îşi extinde semnificaţiile dincolo de specia literară pe care o reprezintă, constituindu-se ca o adevărată lecţie de viaţă.

4 Semnificaţia titlului

Titlul basmului enunţă atât specia literară, povestea, cât şi numele protagonistului purtat de-a lungul propriei formări. Pe parcursul firului epic, destinul acestuia cunoaşte trei ipostaze: **fiul cel mic** al craiului, imatur şi neiniţiat, dar curajos şi preocupat de a-şi ajuta propria familie, **Harap-Alb**, ucenic al Spânului, parcurgând drumul iniţierii, **Împăratul**, iniţiatul capabil de a conduce împărăţia unchiului său şi de a-şi întemeia o familie cu aleasa inimii sale. Cea mai mare parte a basmului este dedicată celei

de-a doua ipostaze. El este numit de către formatorul său, antagonistul, printr-o sintagmă oximoronică, „Harap-Alb"; substantivul comun „harap" desemnează o persoană cu pielea şi părul de culoare neagră şi se află în contradicţie cu epitetul cromatic „alb". Fiul craiului devine astfel sluga atipică a Spânului.

5 Enunţarea temei

Tema basmului are sursă folclorică, prezentând confruntarea binelui cu răul. Pe parcursul acestei confruntări, soldate cu victoria binelui, ca în majoritatea basmelor, eroul central îşi formează personalitatea, ceea ce conferă substanţă epică scrierii conferindu-i caracterul de bildungsroman, trădând descendenţa cultă.

6 Motive specifice basmului

Motivele prezente în basm sunt de factură populară (împăratul fără urmaş, superioritatea mezinului, călătoria, probele, demascarea impostorului, pedeapsa, căsătoria). În afară de temă şi motive, care îşi au originea în folclor, alte elemente cu aceeaşi sursă sunt: prezenţa **ajutoarelor** (calul, Sfânta Duminică, cei cinci prieteni) şi a **donatorilor** (crăiasa furnicilor, crăiasa albinelor, turturica), apariţia **obiectelor magice** (apă vie, apă moartă, jăraticul, smicelele), prezenţa **cifrei trei**, simbol al perfecţiunii (trei fii, trei fete, trei apariţii ale antieroului, trei probe iniţiate de acesta).

7 Perspectiva narativă

Instanţele comunicării narative

Moduri de expunere

Acţiunea este relatată la **persoana a III-a**, de către un **narator** a cărui **perspectivă narativă obiectivă** este completată de multiple **comentarii subiective**. Aceste completări umoristice, ironice, lămuritoare sunt specifice stilului autorului Ion Creangă. **Discursul narativ** îmbină original cele trei **moduri de expunere**. **Naraţiunea** are cea mai mare pondere în ţesătura epică, redând prin frecvenţa verbului, înaintarea acţiunii. Aceasta este completată de **dialog**, care are, la Creangă, dublu rol, ca în operele dramatice: dezvoltarea acţiunii şi individualizarea personajelor prin detalii specifice, care le caracterizează. **Descrierea** se bazează în special pe portretizare; personajele sunt conturate în aşa fel încât să formeze ample reprezentări în mintea cititorului. Fata împăratului Roş şi cei cinci prieteni, care i se alătură protagonistului, sunt descrişi cu amănunte semnificative.

8 Construcţia subiectului

Construcţia subiectului urmează o schemă simplă. Cei doi fraţi, craiul şi Verde-împărat, conduc fiecare câte o împărăţie la două capete ale lumii, foarte îndepărtate unul de celălalt. Neavând descendenţi masculini, Verde-împărat îi scrie fratelui său să-i trimită pe unul dintre fii ca să îi urmeze la tron. Proba curajului îl desemnează pe fiul cel mic ca fiind capabil de a întreprinde călătoria către ţinuturile unchiului său. Trecând prin numeroase peripeţii, depăşind cu isteţime, bunătate, curaj şi mult ajutor multiplele probe ale formării sale, acesta îşi îndeplineşte ţelul de a deveni împărat, căsătorindu-se cu fata de care s-a îndrăgostit.

În basm sunt prezente anumite **clişee** cu roluri bine determinate, cum ar fi **formulele specifice: iniţială, mediane, finală.**

9 Semnificaţia incipitului

Formule specifice

Incipitul basmului este o **formulă iniţială**: „Amu cică era odată într-o ţară un crai, care avea trei feciori.". Aceasta are drept corespondent în basmul popular începutul „A fost odată ca niciodată" şi are rolul de a introduce cititorul în lumea miraculoasă, în care totul este posibil. **Incipitul** este în legătură strânsă cu **finalul**, construit tot ca o **formulă specifică** redată în manieră cultă: „Şi a ţinut veselia ani întregi, şi acum mai ţine încă; cine se duce acolo bea şi mănâncă. Iar pe la noi cine are bani bea şi mănâncă, iară cine nu, se uită şi rabdă.". **Formula de încheiere** a basmului face trecerea de la universul ficţional imaginat de autor la realitatea cotidiană a fiecărui cititor. Pe lângă valoarea ei hiperbolică (veselia finalului fericit nu se sfârşeşte niciodată), aceasta are puternice accente sociale; dacă lumea basmului e dominată de veselie perpetuă, lumea reală are determinări legate de condiţia socială a fiecăruia. **Formulele mediane** dau continuitate acţiunii, menţinând starea de atenţie şi curiozitatea lectorului: „[...] ca cuvântul din poveste înainte mult mai este" sau „Şi merg ei o zi, şi merg două, şi merg patruzeci şi nouă.".

10 Coordonate spaţiale şi temporale

Îmbinarea planurilor real şi fabulos este evidentă chiar din **incipit**. **Timpul** este vag, nedeterminat, un trecut îndepărtat în care se petrec evenimente ridicate la rangul de simbol. **Reperele spaţiale** sunt la fel de vagi: „Şi craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă ţară, mai depărtată. [...] Ţara în care împărăţea fratele cel mare era tocmai la o margine a pământului, şi crăiia ăstuilalt la altă margine.". Cele două ţinuturi îndepărtate marchează un întreg univers, pe

care protagonistul este nevoit să-l ia în stăpânire, trecând de la teritoriul ocrotitor, familiar către un spațiu al probării propriilor veleități de lider.

11
Acțiunea

Acțiunea basmului este lineară, fiind alcătuită din multiple **secvențe înlănțuite.** Ea debutează ex abrupto cu evenimentul care perturbă echilibrul situației inițiale: craiul este rugat de fratele său mai mare să-i trimită pe unul dintre feciori pentru a-i fi urmaș la tron. Dacă cei doi fii mai mari ai acestuia nu reușesc să treacă proba curajului impusă de tatăl lor, deghizat în urs, mezinul este pregătit și el să-și încerce norocul. Pentru că dovedește, în prealabil, calități sufletești superioare, atunci când se milostivește de bătrâna cerșetoare, el are un prim ajutor de nădejde, anume personajul supranatural, întruchiparea bunătății, Sfânta Duminică, cea care se deghizase în femeie sărmană pentru a-l pune la încercare. Aceasta îl sfătuiește să aleagă calul, hainele și armele care au aparținut tatălui său în tinerețe pentru a putea reuși ceea ce și-a propus, fapt care denotă refacerea unui destin privilegiat.

Motivul călătoriei

Motivul călătoriei are o dublă valență: concretă, reprezentată de drumul parcurs de tânăr de la casa părintească până la palatul unchiului său, și o alta spirituală, de formare a lui ca personalitate demnă de a conduce o împărăție, ceea ce conferă scrierii caracterul de bildungsroman.

După ce **protagonistul** își dovedește curajul în fața **probei** la care îl supune propriul tată, primește drept compensație de la acesta un sfat important: „să te ferești de omul roș, iar mai ales de omul spân", considerați, în credința populară, oameni care poartă stigmatul răului.

Motivul pădurii labirint

Încercarea cu care debutează **călătoria inițiatică** este trecerea prin pădurea-labirint. Aceasta reprezintă spațiul dispariției vechii sale identități, dar și regenerarea sa spirituală, prin renaștere. Inițial, tânărul se rătăcește și este astfel nevoit să se abată de la sfatul părintesc, tocmindu-l pe Spân drept călăuză, deoarece era „boboc în felul său la trebi de aiste". Acest nou personaj, **antagonistul**, dar și **formatorul** eroului, se remarcă prin șiretenie și perseverență; el are capacitatea de a se **metamorfoza**, luând diferite înfățișări îmbietoare, pentru a-l convinge pe tânăr să îl accepte ca tovarăș de drum.

Apariția antagonistului

Coborârea în fântână

Viclenia Spânului determină schimbarea destinului tânărului naiv, prin puterea sa de convingere. Coborârea în fântână echivalează cu o nouă naștere a eroului, sub un alt nume, Harap-Alb, și cu o altă misiune, sluga răufăcătorului, pecetluită de un jurământ: „[...] jură-mi-te pe ascuțișul paloșului tău că mi-i da ascultare întru toate [...]; și atâta vreme ai a mă sluji, până când îi muri și iar îi învie." Spânul preia astfel identitatea fecionului de crai și ajunge, împreună cu sluga sa credincioasă, la curtea împăratului. Orgoliul nemăsurat al Spânului îl determină pe acesta să-i propună lui Harap-Alb un set de **trei probe inițiatice**: aducerea „sălăților" din Grădina Ursului, a aducerea nestematelor, care decorau pielea unui cerb fermecat și pețirea, în numele stăpânului, a fetei împăratului Roș. Primele două probe sunt trecute cu ajutorul **sfaturilor și obiectelor magice** oferite de Sfânta Duminică (o licoare și obrăzarul și sabia lui Statu-Palmă-Barbă-Cot).

Probele la care este supus de Spân

Cu răbdare, curaj și îndemânare, tânărul reușește să treacă primele două probe; pentru a treia însă, se vede nevoit să pornească într-o nouă călătorie mult mai dificilă. Primul semn al trecerii spre o altă etapă a propriei formări este podul, corespondentul celui de la care plecase, acolo unde l-a înfrânt plin de curaj pe „urs". De această dată, zona liminală este un teritoriu de încercare pașnică a superiorității sale spirituale: tânărul ocolește protector o nuntă de furnici, care traversau pe pod, riscându-și viața și trecând prin apă. Gestul său nobil e răsplătit de crăiasa furnicilor cu o aripă, un însemn care îl va salva la nevoie. Și albinele sunt ocrotite de tânărul care, din milă și dragoste față de vietățile naturii, le
12 construiește un stup și este răsplătit și de această dată cu un obiect magic, o aripă de la crăiasă.

Rolul personajelor miraculoase

Cele cinci **personaje miraculoase**, care duc la extremă trăsături specific umane, Gerilă, Setilă, Flămânzilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă, par a-l cunoaște pe Harap-Alb și îl avertizează că, fără ei, nu va reuși să îndeplinească ceea ce și-a propus.

Pentru că tânărul se dovedeşte foarte prietenos şi apropiat de ei, aceştia sunt încântaţi să îl însoţească, devenind cu toţii un grup de prieteni.

13
Rolul
Împăratului Roş

Împăratul Roş îndeplineşte şi el rolul de **formator** pentru protagonist, supunându-l pe acesta altor **probe** complicate: casa de aramă, ospăţul exagerat, alegerea macului de nisip, găsirea fetei, ghicitul ei. Proba camerei supraîncălzite este trecută cu bine cu ajutorul lui Gerilă. Masa mult prea îmbelşugată este consumată, în special, de Flămânzilă şi Setilă, macul este separat de nisip cu ajutorul furnicilor, fata de împărat este găsită de Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă, iar albina ajută la ghicirea fetei nobile dintre cele două identice. Fiecare personaj are rolul lui bine determinat de parcă ar aparţine unui scenariu iniţiatic prestabilit. Ajutorul lor însă este condiţionat de capacitatea sporită a tânărului de a fi comunicativ şi deci de a-şi face prieteni devotaţi.

Proba fetei de împărat

Fata împăratului Roş propune şi ea o probă, anume întrecerea dintre cal şi turturică. Calul eroului, înzestrat cu puteri miraculoase, câştigă prin vicleşug şi aduce fetei apă moartă, apă vie şi smicele de măr.

Drumul de întoarcere spre împărăţia unchiului său impune eroului o nouă probă, aceea a dragostei; el se îndrăgosteşte de fată, dar îşi dovedeşte frumuseţea caracterului şi loialitatea faţă de Spân şi nu-i mărturiseşte acesteia adevărata sa identitate. Fata, care deţine puteri miraculoase, intuieşte însă adevărul, iar **finalul** basmului aduce refacerea echilibrului iniţial, prin demascarea răufăcătorului şi pedepsirea lui prin moarte. Harap-Alb, căruia Spânul îi tăiase capul, este readus la viaţă de către fata împăratului Roş, renăscând sub o nouă identitate, aceea de iniţiat, capabil de a conduce o familie şi o împărăţie. Prin moartea lui simbolică, este absolvit de jurământul făcut şi capabil de a-şi continua firul vieţii.

Refacerea echilibrului iniţial

14
Construcţia personajelor

Construcţia personajelor în basmul cult reprezintă un element de originalitate. De-a lungul firului narativ sunt inserate **portrete** bine conturate, care îşi lasă amprenta asupra imaginaţiei cititorului.

Fata Împăratului Roş

14.1. Fata împăratului Roş, simbolul feminităţii, al gingăşiei, care îmbină trăsăturile profund umane, cum ar fi bunătatea, sinceritatea, iscusinţa, intuiţia, disponibilitatea afectivă, cu puterile supranaturale, precum capacitatea de a se metamorfoza sau de a readuce la viaţă persoana iubită, este descrisă de Creangă astfel: „[...] era boboc de trandafir din luna lui mai, scăldat în roua dimineţii, dezmierdat de cele întâi raze ale soarelui, legănat de adierea vântului şi neatins de ochii fluturilor. Sau cum s-ar mai zice pe la noi, era frumoasă de mama focului." În această situaţie, autorul îmbină exprimarea metaforică de o eleganţă rar întâlnită cu expresia populară, concisă, dar plină de înţelesuri.

Personajele din basmele populare prezintă trăsături omeneşti, reliefate într-o manieră convenţională, fără particularităţi psihice distinctive. Eroii lui Creangă întruchipează o colectivitate aparte, remarcându-se prin gesturi, mod de a gândi, limbaj. Ei se aseamănă foarte mult cu lumea ţărănească din Humuleşti, familiară autorului şi cunoscută cititorului din „Amintiri din copilărie". De aceea, se poate spune că o particularitate a scrierii sale este **umanizarea fantasticului**. Cel mai elocvent exemplu în acest sens este comportamentul fiului de crai, care, contrar statutului său de Făt-Frumos, personaj exemplar al basmului popular, plânge când este certat de tată, se enervează şi loveşte calul cu frâul, este uşor de păcălit de către Spân, are momente de teamă profundă înainte de confruntarea cu încercările vieţii, îşi exprimă explicit sentimentele şi „se bate cu mâna peste gură" de uimire la întâlnirea cu Gerilă. Cu cei cinci prieteni ai săi poartă dialoguri savuroase, iar aceştia, în ciuda înfăţişării lor bizare, se comportă precum consătenii lui Nică din Humuleşti.

Harap-Alb
Trăsături

14.2. Protagonistul basmului, fiul de crai, devenit Harap-Alb pe parcursul drumului său iniţiatic, se remarcă prin calităţile sale, pe care are ocazia de a le proba de-a lungul întregii scrieri. În jurul personalităţii sale în formare se încheagă ţesătura epică a basmului cult.

Primele două etape ale destinului său dezvoltă procesul sinuos al maturizării personajului în vederea atingerii treptei maxime a propriei aspirații, aceea de a ajunge împărat.

La început, el este fiul cel mic, crescut în umbra fraților, dar care are ocazia unică de a-și dovedi, ca și în basmele populare, **superioritatea**. El **nu are puteri supranaturale**, ci, din contră, este **o fire sensibilă**; atunci când merge în grădină, „începe să plângă în inima sa" pentru că frații mai mari și-au dezamăgit tatăl. Sensibilitatea este dublată însă de o **ambiție** imensă și de mult **curaj**. Deși ceilalți nu aveau așteptări de la el, se oferă să își ajute familia și să treacă proba plecării în călătorie.

Prima probă a formării sale se adresează sufletului: milostenia. Când o bătrână îl roagă să o ajute, el nu ezită să o miluiască, dovedind **bunătate**, dar și **naivitate** deoarece nu își pune nicio clipă problema cum a ajuns aceasta în grădina palatului. Bătrâna se dovedește a fi un personaj fabulos, Sfânta Duminică, cea care îi va fi aproape de-a lungul formării sale și care îi prezice statutul său de după inițiere: „[...] ai să ajungi împărat, cum nu a mai stat altul pe fața pământului, așa de iubit, de slăvit și de puternic". Mezinul îi **intuiește** bunele intenții și îi urmează sfaturile întocmai, alegând pentru plecarea în călătorie armele, hainele și calul folosite de tatăl său în tinerețe, pentru că doar astfel va reuși să refacă un destin de învingător.

Proba din dreptul podului, loc simbolic al trecerii către o altă etapă a vieții, este depășită cu **vitejie**. Totuși, fiind **novice**, este păcălit de Spân, cu care se întovărășește, nerespectând sfatul părintesc, faptă pentru care se simte foarte **vinovat**, având mustrări de conștiință, care dovedesc legătura sufletească specială cu tatăl său.

Acceptarea Spânului drept călăuză are consecință imediată pierderea propriei identități și renașterea sub un nou nume construit pe baza unui oximoron. „Harap" reprezintă noua sa menire, aceea de **slugă**, dar epitetul cromatic „Alb" sugerează **identitatea nobilă ascunsă** prin legământ a eroului, care trebuie să lupte cu ceilalți și cu sine pentru a o elibera din captivitate. Jurământul pe ascuțișul paloșului, la care l-a supus Spânul, conștient fiind de **loialitatea** fiului de crai, este considerat de personaj un act sacru, pentru care are un profund respect și de care se poate elibera doar prin moarte. Astfel, el nu-și trădează adevărata identitate nici în fața unchiului său, nici înaintea celei pe care o iubește, fiica împăratului Roș.

Pregătit să înfrunte vicisitudinile drumului ales, își asumă probele impuse de stăpânul destinului său și le trece cu bine alături de cei apropiați de sufletul lui, calul fermecat și Sfânta Duminică. **Latura** sa profund **umană** se dezvăluie prin lamentații, dar dovedește **curaj și perseverență** și astfel reușește să treacă obstacolele vieții.

Eroul central este foarte **sociabil**, fapt care îl ajută în demersurile sale pentru că, prin comunicare cu cei din jur, reușește să-și facă prieteni loiali. Cele cinci personaje miraculoase sunt gata să îl însoțească și să îl ajute oricând este nevoie. De asemenea, se dovedește foarte **mărinimos**, ajutând furnicile și albinele prin fapte nobile, care nu întârzie să-și afle răsplata. La finalul călătoriei, Harap-Alb cunoaște un nou sentiment mai puternic și mai profund decât celelalte, iubirea, dar structura sa sufletească îl împiedică să uite **devotamentul** față de Spân, așa că e pregătit să o ducă pe fată, acestuia. Ea, însă, intuiește adevărata identitate a celui pe care îl iubește și îl ajută în confruntarea finală, aducându-l la viață, într-o nouă existență absolvită de jurământ, ca **tânăr împărat**.

Modalități de caracterizare

Din punctul de vedere al **modalităților de caracterizare**, putem remarca, în primul rând, **caracterizarea directă**, făcută de narator sau de personaje: fiul de crai este considerat „boboc în felul său la trebi de aieste", „slab de înger", „mai fricos ca o femeie", „naiv", uneori „mânios". Sfânta Duminică i se adresează cu admirație: „Vedea-te-aș împărat, luminate crăișor", în timp ce Spânul îl privește cu dispreț, considerându-l „slugă vicleană". **Caracterizarea indirectă** reiese din faptele sale, din vorbe, din atitudinea față de ceilalți, din limbaj. Frumusețea sa spirituală și optimismul sunt evidente în fiecare moment al scrierii.

Relația cu celelalte personaje

Din punctul de vedere al **relației cu celelalte personaje**, se remarcă atitudinea pacifistă a eroului, care se străduiește din răsputeri să păstreze legături amiabile cu ceilalți, chiar dacă uneori dificultățile îl copleșesc. Plin de viață și sociabil, nu ezită să facă bine celor din jur, fiind astfel răsplătit prietenește. Fără aceste trăsături nobile ale sufletului său, n-ar fi reușit să își împlinească aspirația înaltă de a deveni împărat.

15
Relația cu Spânul

Cea mai pregnantă relație între personaje, din text, este aceea dintre **eroul central și Spân**. Acesta din urmă este personajul secundar, negativ, al operei literare, postură dublată de aceea de formator pentru tânărul neinițiat. În timp ce Spânul este deja un caracter format dominat de o trăsătură, anume răutatea, Harap-Alb este un tânar în formare, a cărui personalitate se completează pe parcursul scrierii. Atitudinea antieroului față de fiul craiului cunoaște două etape. La început, prin viclenie și lingușire, reușește să îl convingă pe drumeț să îl însoțească, deși acest fapt echivalează cu încălcarea sfatului părintesc. Din momentul în care Spânul îl păcălește pe erou să intre în fântână, atitudinea lui se schimbă radical, devenind poruncitor și autoritar, dovedindu-și adevăratul caracter. Orgoliul său de stăpân autoritar îl determină să-și supună sluga la diferite probe complicate, care însă sunt menite să-l ajute pe Harap-Alb în devenirea sa. Personajul negativ nu are deloc intenția de a-l ajuta, ci este orbit de statutul inedit de a conduce un destin; fără însă a conștientiza, îi este de mare ajutor, punându-l, de fiecare dată, în situații-limită, în care trebuie să accepte provocările. Spânul devine astfel un simbol al experiențelor nefaste din viața omului, a căror apariție este neplăcută, uneori chiar dramatică, dar care ajută la maturizarea fiecăruia dintre noi.

Finalul basmului amplifică și mai mult antiteza dintre frumusețea caracterului celui care nu încalcă nicio clipă jurământul făcut, fără a-și mărturisi adevărata origine, și răutatea antieroului, care este pedepsit printr-o moarte cumplită chiar de către calul fermecat, după ce înfăptuise cea mai oribilă dintre acțiunile sale, tăindu-i capul lui Harap-Alb.

Destinul exemplar și puternic moralizator al personajului principal al basmului cult nu încetează să încânte publicul-lector peste veacuri.

16
Arta narativă

Umorul, oralitatea

În ceea ce privește **arta narativă** a lui Creangă, critica literară remarcă **oralitatea** stilului său, prin care autorul lasă impresia adresării directe către un public vast. Aceasta este obținută prin **folosirea în mod original a exprimării populare**, dominată de regionalisme, expresii populare, zicerí, interjecții, exclamații, dativ etic, exprimare locuțională. O altă notă de unicitate a stilului său o constituie **umorul** inconfundabil, care înglobează diferite forme de manifestare, de la ironie și până la tratarea comică a situaților dramatice: „[...] să trăiască trei zile cu cea de-alaltăieri" sau „Tare-mi ești drag!... Te-aș vârî în sân, dar nu încapi de urechi". Principala sursă de inspirație a lui Creangă, înțelepciunea populară, este prezentă în text sub forma reproducerii **proverbelor** sau **zicătorilor** potrivite fiecărei situații în parte, introduse prin sintagma „vorba ceea": „Vorba ceea: La plăcinte înainte,/ Și la războiu, înapoi.". Arta narativă a lui Creangă prezintă, de asemenea, particularitatea frecvenței reduse a figurilor de stil. Exprimarea este astfel directă, concretă, savuroasă.

17
Încheiere

G. Călinescu definește basmul ca fiind „oglindirea vieții în moduri fabuloase"; continuând această cugetare profundă și parafrazându-l pe Pompiliu Constantinescu, putem afirma că poveștile lui Creangă sintetizează concepția acestuia despre perioada maturității cu puternice accente autobiografice, așa cum „Amintirile..." prezintă vârsta de aur a copilăriei. „Și el [afirmă criticul] a luptat cu spânii, cu primejdiile și nevoile, și el s-a făcut frate cu dracul, ca să treacă punțile vieții, iar nemurirea și-a dobândit-o din apa vie și apa moartă a creației lui artistice. Filozofia surâzătoare a lui Harap-Alb a fost filozofia lui până în pragul morții, iar înțelepciunea ei a fost înțelepciunea vieții însăși, eternă și plină de umbre și lumini".

Varianta propusă: Dănilă Prepeleac

1. Evidențiază *particularitățile basmului cult.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12 + 13 + 14 + 15 + 16
2. Prezintă *relația dintre incipit și final* într-un basm cult.
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 16
3. Evidențiază *particularitățile de construcție a unui personaj.*
   1 + 2 +3 + 4 + 5 + 8 + 13 + 14 + 16
4. Ilustrează *relațiile dintre două personaje.*
   1 + 2 +4 + 5 + 7 + 8 + 11 + 14 + 16
5. Reliefează *lumea basmului* așa cum se reflectă într-un basm cult.
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 +7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12+ 13+ 14 + 15 + 16

1 Încadrarea în epocă

Ion Creangă, autor cu o semnificativă activitate literară în perioada clasică, fiind contemporan cu Mihai Eminescu, Ioan Slavici și I. L. Caragiale, este considerat unul dintre cei mai valoroși povestitori ai poporului nostru, reprezentativ pentru spiritualitatea ancestrală românească. Operei sale capitale, scrierea memorialistică „Amintiri din copilărie", i se adaugă basmele culte, care proiectează în fabulos lumea țărănească apropiată de sufletul său într-o manieră originală de exprimare.

2 Definirea speciei literare

Basmul cult este o specie a **genului epic** în proză cu numeroase personaje ridicate la rangul de **simbol**, în care se prezintă confruntarea dintre bine și rău, soluționată, de regulă, printr-un final fericit. Elementul **fabulos**, supranatural este acceptat, prin convenție, ca aparținând sferei firescului, **indicii spațiali și temporali** sunt vagi, generalizând întâmplările relatate, iar acțiunea urmărește o schemă prestabilită.

Apariție

Basmul cult **„Dănilă Prepeleac"** este publicat la 1 martie 1876 în revista „Convorbiri literare". El respectă, ca ansamblu, structura speciei literare epice, totuși elementele de originalitate sunt poate mai evidente decât în alte basme scrise de Creangă, constituindu-se astfel ca o scriere atipică.

3 Construcția subiectului

Subiectul basmului pornește de la o situație de echilibru: un om înstărit este agasat de faptul că mereu trebuie să-și ajute fratele sărac, cu diverse obiecte din gospodărie, pentru că acesta din urmă se află la limita subzistenței. Intervenția soției celui bogat în defavoarea fratelui îl determină pe soț să renunțe la a-și mai ajuta fratele, propunându-i să se descurce singur. Protagonistul basmului se vede astfel nevoit să întreprindă o serie de acțiuni, să se confrunte cu propria fire și chiar cu forțe supranaturale, dracii, spre a-și găsi echilibrul financiar de care are nevoie.

4 Semnificația titlului

Titlul basmului reproduce numele personajului principal, Dănilă, completat de porecla dată de consăteni, Prepeleac. Aceasta, în sens denotativ, desemnează un par cu brațe înfipt în pământ, utilizat drept suport pentru atârnatul oalelor; conotația ei însă, conduce la date esențiale despre personaj, dezvăluindu-i condiția materială precară, care derivă din lipsa lui de inițiativă.

5 Enunțarea temei

În cel mai original mod se dezvoltă **tema** operei epice, anume confruntarea dintre bine și rău, care cunoaște două coordonate: una concretă, între eroul central, Dănilă și personajele negative, dracii, și una deductibilă, între istețime și prostie, în cadrul aceleiași personalități, cea a lui Dănilă.

De altfel, criticul literar Al. Dima afirma că „prostia şi isteţimea nu sunt pentru mentalitatea populară categorii absolut contradictorii, ci extreme ce se ating, putându-se adăposti sub acoperământul aceluiaşi eu sufletesc.". Putem afirma chiar că, pe parcursul acţiunii, Dănilă trece printr-un proces de maturizare sub aspectul utilizării în propriul folos a capacităţilor intelectuale superioare. Din leneş şi credul, el devine o fire practică, acţionând în vederea întreţinerii propriei familii.

6 **Motive specifice**

Motivele prezente în basm, care particularizează tema, sunt: fratele sărac, fratele bogat, prostia, călătoria, schimbul păgubos, dracul, probele, înavuţirea.

7 **Perspectiva narativă**

Instanţele comunicării

Acţiunea este relatată la **persoana a III-a**, de către un **narator** a cărui **perspectivă narativă obiectivă** este completată de multiple **comentarii subiective**. Aceste completări umoristice, ironice, lămuritoare sunt specifice stilului autorului Ion Creangă.

Moduri de expunere

Discursul narativ îmbină original cele trei **moduri de expunere**. **Naraţiunea** are cea mai mare pondere în ţesătura epică, redând prin frecvenţa verbului, înaintarea acţiunii. Aceasta este completată de **dialog**, care are, la Creangă, **dublu rol**, ca în operele dramatice: dezvoltarea acţiunii şi individualizarea personajelor prin detalii specifice, care le caracterizează. **Descrierea** are o pondere destul de redusă în basm, reducându-se la evidenţierea unor amănunte semnificative, în special în ceea ce priveşte personajele.

8 **Construcţia subiectului**

Construcţia subiectului se bazează pe un fir narativ simplu. Dănilă este sărac şi, pentru că fratele său înstărit, certat de soţie, nu mai e de acord să-l ajute, îl sfătuieşte să acţioneze pe cont propriu şi să vândă singura sa avere, doi boi mari şi frumoşi, pentru a-şi lua un car şi boi mai ieftini. Dănilă porneşte către târg dar, în urma unor schimburi total dezavantajoase, rămâne cu o pungă goală. Dovedindu-şi sieşi şi fratelui că nu este capabil de nimic bun, după ce face şi alte pagube în gospodăria acestuia, pleacă în lume, hotărât să se călugărească, dar se întâlneşte cu dracii. Se dovedeşte abil şi inteligent şi, păcălindu-i pe aceştia, reuşeşte să pună mâna pe o comoară care le aparţinea, de care Dănilă se poate folosi pentru a asigura, în continuare, traiul zilnic al familiei sale numeroase.

Universul ficţional se desfăşoară între două **formule specifice** speciei literare.

9 **Semnificaţia incipitului**

Incipitul debutează cu o **formulă iniţială**, menită să introducă cititorul în lumea imaginaţiei: „Era odată într-un sat doi fraţi...". Ea este atipică şi sugerează o realitate repetabilă în oricare mediu ţărănesc, în satul moldovenesc arhaic. **Timpul** rămâne vag, nedeterminat, pe când **spaţiul** face referire la mediul rural familiar lui Creangă.

10 **Semnificaţia finalului**

Formula finală, atipică şi parţială, închide o ficţiune repetabilă oricând ca realitate: „a mâncat, a băut şi s-a desfătat până la adânci bătrâneţi."; aceasta păstrează însă rolul din basmele populare, anume părăsirea universului ficţional de către cititor. Între cele două formule există o relaţie evidentă, renunţându-se la tipar, în favoarea adoptării manierei realiste de construcţie.

11 **Acţiunea**

Acţiunea basmului este **lineară**, alcătuită fiind din **secvenţe înlănţuite**. Ea debutează cu **antiteza** puternică dintre doi fraţi, cu o situaţie materială şi familială total diferită: „Erau odată într-un sat doi fraţi, şi amândoi erau însuraţi. Cel mai mare era harnic, grijuliu şi chiabur, pentru că unde punea el mâna punea şi Dumnezeu mila, dar n-avea copii. Iară cel mai mic era sărac. De multe ori fugea el de noroc şi norocul de dânsul, căci era leneş, nechitit la minte şi nechibzuit la trebi; ş-apoi mai avea şi o mulţime de copii!". Antiteza se extinde şi la prezentarea soţiilor: cea săracă este „muncitoare şi bună la inimă", iar cealaltă - „o femeie pestriţă la maţe şi zgârcită".

Personajele prezentate sumar încă de la început sunt foarte diferite faţă de cele din basmul popular.

Dănilă Prepeleac nu are nici pe departe trăsăturile corespondentului său exemplar, Făt-Frumos. În prima parte a scrierii dă dovadă de o capacitate intelectuală redusă, fiind un erou „pe dos".

12 **Elemente de structură**

Basmul este **structurat** în două părţi, marcând cele două călătorii ale protagonistului şi delimitând două planuri narative: real şi fabulos.

Prima parte

Partea întâi prezintă călătoria păguboasă a lui Dănilă, dornic de a-şi schimba destinul, în situaţia în care fratele se hotărăşte să nu-l mai împrumute cu cele folositoare într-o gospodărie. Sătul de discuţiile din familie (cu soţia cea rea), fratele înstărit îl sfătuieşte pe acesta să meargă la târg să schimbe singura sa avuţie, boii cei frumoşi, pe un car şi alţi boi mai mici. Dănilă se dovedeşte a fi lipsit total de iniţiativă şi acceptă sfatul chiar cu entuziasm. Călătoria sa are o latură iniţiatică, deoarece prostia de care dă dovadă personajul are menirea de a-l pune pe gânduri pentru remediere.

El este tipul de om delăsător, asupra căruia naratorul îşi avertizează, cu îngăduinţă, cititorii: „Omul nostru era un om de aceia căruia-i mănâncă cânii din traistă, şi toate trebile câte le făcea, le făcea pe dos"; pleacă la târg când acesta era deja „pe sfârşite", dovedind lipsă de responsabilitate, dar şi lene. Încă de pe drum, întreprinde numeroase schimburi dezavantajoase, fiind de o naivitate extremă. Astfel, el dă boii pe un car, care „mergea singur la vale", dar observă că, la deal, trebuie să depună efort să-l tragă şi, din comoditate, îl schimbă pe o capră; aceasta este îndărătnică şi Dănilă o dă pe un gânsac, care, fiind prea gălăgios, este schimbat pe o pungă „cu baiere lungi, de pus la gât", atunci când personajul deja ajunsese la iarmaroc.

Aflat în situaţia dramatică de a se întoarce la familia sa doar cu o pungă goală, Dănilă începe să realizeze că a greşit şi are mustrări de conştiinţă, pe care le rezolvă fără ezitare formulând o scuză cu sursa în credinţa populară: „dar parcă dracul mi-a luat minţile!". Invocarea prin învinuire a forţelor răului anticipează experienţa miraculoasă din partea a doua a basmului.

Deşi îl catalogheazǎ drept „mare nătărău", fratele, dovedind că „sângele apă nu se face", îi mai împrumută, pentru ultima oară, carul cu boi pentru ca Dănilă să aducă familiei sale numeroase, lemne de foc din pădure. Comoditatea îl împinge de această dată la cea mai gravă faptă de până acum: ajuns în pădure, taie un copac care ar fi trebuit să cadă exact în car, ca să nu se mai obosească să-l care. Evident că acesta sfărâmă carul şi ucide animalele.

Aflând că trebuie să îi dea şi iapa, întrucât, susţine Dănilă, boii s-au împotmolit într-un loc mlăştinos, fratele atinge limita exasperării, spunându-i că mai bine ar fi fost dacă se călugărea. Această **secvenţă narativă** face trecerea către cel de-al doilea plan, reliefând intrarea în fabulos. Dănilă nu găseşte altă soluţie decât să plece în lume, după ce subtilizează de la fratele său iapa şi o secure, mărind paguba pe care i-o pricinuise.

Partea a doua

Partea a doua debutează cu dorinţa lui Dănilă de a construi o mănăstire pentru a delimita spaţiul călugăriei sale, pe o pajişte, lângă un heleşteu. Fericit că îşi aflase menirea, sugerată tot de frate, personajul dă dovadă de multă naivitate, găsind un loc pe care îl considera prielnic. Dar cum norocul îl ocoleşte de fiecare dată, încalcă un teritoriu stăpânit de forţe malefice, o zonă liminală dintre lumea terestră şi ţinutul demonic, heleşteul unde locuiau dracii. Intervine, astfel, în basm, miraculosul, integrat spaţiului real. La apariţia unui reprezentant al acestui tărâm, Dănilă reacţionează cu dezinvoltură, fiind hotărât să nu renunţe la idealul său. Pentru prima oară, el ia o decizie în nume propriu, convins fiind că şi-a găsit menirea. Sfătuindu-se cu mai marele dracilor, solul de pe lumea cealaltă îi oferă eroului „un burduf de bivol plin cu bani", iar Dănilă ajunge la concluzia că iubeşte mai mult bunurile materiale decât chemarea spirituală cu care îl înzestrase ad-hoc fratele său. Dar lăcomia şi zgârcenia lui Scaraoţchi, care se putea folosi de acea avere pentru dobândirea multor suflete, îl împiedică să facă trocul.

Forţele malefice se hotărăsc astfel să îl supună unor probe, sperând să îl înfrângă şi să rămână şi cu locul, şi cu banii. Având experienţa unor gesturi necugetate din trecutul apropiat, care au avut consecinţe nefaste prin lipsa lui de

judecată, își dovedește de această dată adevăratele capacități intelectuale, păcălind dracii, naivi în raport cu viața reală reprezentată de următoarele încercări: înconjuratul iazului, întrecerea la alergat, trânta, chiuitul, aruncarea buzduganului, blestemul. În structura basmului sunt introduse ajutoarele, fără de care eroul nu ar fi reușit să păcălească dracii: iapa, iepurele, ursul. De remarcat este faptul că ele nu depun un efort în a-l ajuta, ca în alte basme, ci se comportă cât se poate de firesc, Dănilă fiind cel care le atribuie semnificații deosebite pentru a păcăli dracii. Prin acțiunile sale, protagonistul este reabilitat de către narator; dracii, deși reprezintă un tărâm fabulos și ar trebui să dețină puteri supranaturale, nu uzează de ele, dovedindu-se inferiori lui Dănilă ca istețime, comportându-se umanizat, fiind foarte fricoși.

Pe parcursul ultimei probe, eroul central își pierde vederea unui ochi, semn că orice confruntare presupune sacrificii, dar și beneficii prin accentuarea capacităților sale de a discerne esența lucrurilor.

Pentru a depăși proba finală, Dănilă se reîntoarce la familia sa, rugându-i pe toți să-l ajute să-l blesteme pe drac, care îi cărase și banii până în sat. Cu toții reușesc să îl îndepărteze pe necurat, dovedind unitate în lupta cu forțele răului. Călătoria inițiatică se încheie astfel cu victoria spirituală a eroului în confruntarea cu lumea de dincolo, recompensată cu o considerabilă avere dobândită prin efortul personal al celui care, văzând consecințele negative ale prostiei sale, se repliază și devine înțelept.

13 Construcția personajului

Construcția personajului principal al basmului cunoaște două ipostaze, care se dezvăluie pe rând lectorului: **ipostaza profană** și cea **sacră**. Din punct de vedere profan, Dănilă este un om anapoda, fără noroc și inițiativă, dovedind chiar prostie dusă la extrem, trăsături care îl îndepărtează de corespondentul său din basmul popular, situându-l chiar la polul opus. Ipostaza sacră reprezintă o revelație, cititorul fiind nevoit să-și reconsidere total opinia despre personaj.

Cele două ipostaze

Simbolistica „prepeleacului", singurul obiect din gospodărie făcut prin strădania sa, poate fi interpretată ca o axă existențială, în legătură directă cu semnul creștin al crucii cu care își marchează teritorul sacru al călugăriei, în partea a doua a basmului, semn situat chiar într-un spațiu nefast, pentru a-l purifica. Dănilă devine inteligent prin activarea acestor resurse interioare, latente la începutul basmului, care ies la iveală în momentul în care eroul își găsește adevărata vocație, dar și în urma unor experiențe nefericite.

În prima parte a basmului, Dănilă Prepeleac este **omul obișnuit**, reprezentant al mediului rural, urmărit permanent de ghinion și având o situație materială nefavorabilă. Nu are trăsături excepționale, nu este nici pe departe un Făt-Frumos și nici nu întreprinde o călătorie pentru a-și găsi aleasa inimii, pentru că era deja însurat, ceea ce demonstrează că singurul său scop este întreținerea a ceea ce are și anume o familie numeroasă.

Modalități de caracterizare

El este **caracterizat în mod direct** de către narator chiar de la începutul scrierii, ca fiind **„leneș, nechitit la minte și nechibzuit la trebi"**, **„un om de acela căruia-i mănâncă cânii din traistă"**, pe care **nenorocul** îl urmărește la tot pasul și îl determină să renunțe la orice inițiativă practică.

Motivul călătoriei

Călătoria nu este aleasă de personaj, ci este o consecință a situației-limită în care îl pune fratele său înstărit, aflat în antiteză cu Dănilă, care, nedorind să îl susțină material, îl trimite să întreprindă o acțiune cât se poate de simplă și logică. Personajul se dovedește **receptiv** la propunere și face întocmai, dar călătoria păguboasă dezvăluie noi trăsături ale sale: **comoditatea**, atunci când se duce la târg când acesta este pe sfârșite sau atunci când nu vrea să tragă, la deal, carul achiziționat; **naivitate**, când întreprinde schimburile, **prostie**, când, dintr-o pereche de boi frumoși, rămâne cu o pungă goală. Faptele sale grave îl caracterizează în **mod indirect**.

Atitudinea sa față de greșelile făcute este **autoironică**: „Na-ți-o frântă, că ți-am dres-o", „Când e minte, nu-i ce vinde; când e brânză, nu-i bărbânță.". Mustrările de

conștiință sunt aparent inutile, mai ales că se resemnează repede, dând vina pe **forțele necurate**.

În esență, acest fapt anticipează evenimentele neașteptate din partea a doua, dar dezvăluie și o latură profund optimistă a personajului. Fratele său, auzindu-i isprăvile, îl caracterizează direct prin apelativul **„mare nătărău"**, dar îl privește **cu îngăduință**.

Punctul maxim al **lipsei de logică** și al **comodității** personajului, soldat cu pagube ireparabile, este drumul în pădure, acolo unde pune carul și boii sub copac, după care îl taie, ca să nu se obosească să îl mai care.

Nevoile, în care însuși se adâncise, îl împing la **furt**, păgubindu-l din nou pe frate de o iapă și o secure. Este evident astfel că nu conștientizează deloc menirea sacră pe care i-o sugerează fratele. De altfel, când dracii îi oferă bani, renunță cu mare ușurință la a se călugări, doar că aceștia se răzgândesc repede. Cu toate acestea, se poate spune că forțele binelui îl aleseseră pe el, împingându-l la rău pentru a se reabilita la final.

Probele la care este supus

Spre surprinderea cititorului, Dănilă se dovedește **superior dracilor**, reprezentanți ai forțelor supranaturale. Prima probă, înconjuratul iazului, este receptată de lector ca un accident provenit din lipsa de experiență a dracilor, confruntați cu sfera umanului. Totuși, personajul demonstrează **inventivitate și istețime**. Cea de-a doua probă îi pune pe draci în postura de a se confrunta cu regnul animal; iepurele, „presupusul" „copil cel mic" al lui Dănilă, considerat un alergător performant, nu poate fi învins de drac. Dănilă este **ironic** față de adversarul său care este la fel de naiv cum fusese el cândva. Proba forței fizice este și ea de netrecut de către drac, Dănilă inventând, tot prin **vicleșug**, un adversar foarte puternic, ursul, presupusul său „unchi". Chiuitul atinge punctul maxim de suportabilitate pentru adversar, căci Dănilă e mai **abil** decât el: îl leagă la ochi și la urechi și îl lovește puternic, în cap, cu un ciomag. Al treilea drac i se înfățișează, iar personajul își păstrează stăpânirea de sine și continuă să răspundă provocărilor, trecând, cu **istețime** proba aruncării buzduganului, invocând un grad de rudenie cu reprezentanții unei alte lumi. Ultima probă, blestemele crâncene, creează în mintea lui Dănilă o altă poveste pentru a se sustrage; întocmai ca personajul Păcală, el invocă motivul păstrării în spațiul propriei case a „blăstămurilor părintești". Dându-și seama că dracul nu glumește, doarece în urma blestemelor sale grave îi „pocnește lui Dănilă un ochi în cap", încât acesta „crapă de durere", apelează la unitatea familiei sale pentru a se salva. Naratorul are o atitudine compătimitoare în ceea ce privește suferința fizică a personajului, motivând-o totuși ironic printr-o compensație pentru ceea ce făcuse: „Săracul Prepeleac! Se vede că i-a fost scris tot el să răsplătească și păcatele iepei frăține-său, a caprei, a gânsacului logodit, și ale boilor uciși în pădure.". Totuși îndură cu stoicism suferința, dovedind **stăpânire de sine** și **ambiție** de a câștiga dificila confruntare: „Dănilă crăpa de durere! Dar, oricât îl durea de tare, el tot își ținu inima cu dinții". Se folosește de drac să-i care banii până acasă și, cu ajutorul familiei, îl alungă, **prin istețime și vicleșug**, rămânând astfel cu averea dracilor.

14
Relația cu celelalte personaje

În ceea ce privește **relația lui Dănilă cu celelalte personaje**, reprezentativă este întâlnirea lui cu dracii. Lupta dintre ei simbolizează confruntarea dintre **real și fabulos**. Un **țăran inteligent, viclean, ambițios, creativ** este prezentat în **antiteză** cu forțele răului, caracterizate de **naivitate, frică, lașitate**. Deși dețin puteri supranaturale - dracul care căra banii până la casa lui Dănilă, poate zbura „iute ca gândul" - nu le folosesc atunci când ar fi nevoie de ele, fiind profund **umanizați**. Gesturile, comportamentul și limbajul lor trădează apropierea de lumea oamenilor. Spațiul lor este, de altfel, integrat planului terestru, cu care au multiple tangențe. Dănilă se dovedește a fi mult mai **abil** decât ei, **speculându-le naivitatea**, dar și **lipsa de experiență**, când vine vorba de activități specific umane. Dănilă conștientizează prostia dracilor dându-și seama că și el a fost cândva în situația în

care alți oameni au ieșit în câștig de pe urma propriilor sale prostii. De altfel, confruntarea cu planul fabulos oferă cititorului scene savuroase, pline de umor și învățăminte.

15
Arta narativă

În ceea ce privește **arta narativă** a lui Creangă, critica literară remarcă **oralitatea** stilului său, prin care autorul lasă impresia adresării directe către un public vast. Aceasta este obținută prin **folosirea în mod original a exprimării populare**, dominată de regionalisme, expresii populare, ziceri, interjecții, exclamații, exprimare locuțională; „nechitit", „păreche", „a face treampa", „a șugui", „bărbânță", „Aho!", „Mă!", „Măi! măi! măi!, „măi!", „Iaca", „sângele apă nu se face", : „Hărți!", „scârți!", „la vale cu proptele și la deal cu opintele" etc.

Umorul, oralitatea

O altă notă de unicitate a stilului său o constituie **umorul** inconfundabil, care înglobează diferite forme de manifestare, de la ironie și până la tratarea comică a situațiilor dramatice. În prima parte, el derivă din acțiunile întreprinse de Dănilă din prostie („Oi fi eu vrednic să trag un car, mai ales dacă merge singur."), iar în a doua parte - din maniera savuroasă în care el discuta cu dracii („Măi, Michiduță! doar eu te credeam mai tare decât ești! Așa-i că tu ai luat iapa în spate? Însă eu ți-oi lua-o numai între picioare..."). Ironia naratorului și autoironia lui Dănilă completează nota de originalitate formală a basmului.

16
Încheiere

Criticul literar G. Călinescu formulează o definiție a basmului cu o profundă semnificație: „Basmul este o operă literară, cu o geneză specială, o oglindire în orice caz a vieții în moduri fabuloase.". **Viziunea despre lume** reflectată în basmul „Dănilă Prepeleac" dezvăluie aspecte din viața reală, privită din perspectiva umoristică, în maniera specifică autorului Ion Creangă, din care se pot extrage învățăminte.

Mihail Sadoveanu – autor canonic

Specia literară – povestirea

Varianta propusă: Fântâna dintre plopi

1. Evidențiază *tema și principalele componente de structură, de compoziție și de limbaj.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 14 + 15
2. Prezintă *particularitățile de construcție a unui personaj.*
   1 + 2 + 4 + 5 + 7 + 8 + 10 + 12 + 13 + 14 + 15

1 Încadrarea în epocă

Mihail Sadoveanu se încadrează în seria marilor povestitori români, ca și Ioan Neculce și Ion Creangă. El scrie în perioada interbelică o operă caracterizată, în primul rând, prin vastitate, fiind considerat întemeietorul romanului istoric în literatura română. Valoroase sunt, deopotrivă, și scrierile sale sociale, dintre care se remarcă volumul de povestiri „Hanu Ancuței".

Apariție

Acesta este publicat, fragmentar inițial, în revista „Viața românească", între 1924-1925; ulterior, în 1928, apare integral, în volum, primind aprecieri din partea criticilor literari ai vremii.

2 Structura culegerii „Hanu Ancuței"

Structural, culegerea este alcătuită din nouă povestiri, aparent independente, relatate însă de naratorii oaspeți ai aceleiași locații, un spațiu prielnic depănării firelor narative, la o cană de vin, dinaintea unei mese îmbelșugate. Povestirile „Iapa lui vodă", „Haralambie", „Balaurul", „Fântâna dintre plopi", „Cealaltă Ancuță", „Județ al sărmanilor", „Negustor lipscan", „Orb sărac", „Istorisirea Zahariei Fântânarul" creează un cadru prielnic, în care cititorul se simte bine-venit și parcă este martor la fiecare dintre zicerile care aparțin unui ritual irepetabil.

„S-a spus adesea despre Sadoveanu că este un mare povestitor: ceea ce povestește el sunt o mie și una de nopți ale românilor [...]. Povestirea sadoveniană oprește timpul, creând în jurul omului - povestitor sau ascultator - un spațiu magic care-l protejează." (N.Manolescu)

3 Definirea speciei literare

Povestirea este o specie a genului epic, de scurtă întindere, cu un singur fir narativ, în care se relatează la persoana I, din punctul de vedere al unui povestitor subiectiv, martor sau personaj al întâmplării. În prim-planul acestei specii literare se află acțiunea propriu-zisă, iar personajele ei sunt doar schițate.

4 Structura narativă

Tehnici narative

Din punctul de vedere al **tehnicii narative**, Sadoveanu urmează un model celebru, **povestirea în ramă** sau **povestirea în povestire**, cunoscut din literatura universală, utilizat în opere literare ca „Decameronul", de Boccaccio, „Povestiri din Canterbury", de Chaucer sau în culegerea arabă „O mie și una de nopți". Astfel, cele nouă **povestiri istorisite** la han sunt **inserate** în narațiunea propriu-zisă de către **nouă naratori**, care le relatează, fiind personaje sau martori la întâmplările redate. **Rama** se constituie ca un element de unitate al volumului, fixând locul, timpul și durata depănării amintirilor.

Instanțele comunicării narative

Tehnica narativă utilizată presupune un rol dublu al fiecărei **instanțe a comunicării. Povestitorul narațiunii-cadru**, o ipostază autorială proiectată în text, este un drumeț neindividualizat prin nume propriu, fiind reprezentantul unei colectivități care, „într-o toamnă aurie", poposește la han și ascultă relatările celorlalți oaspeți. El îndeplinește rolul de **martor și ascultător** în cadrul mirific al hanului, pentru ca, după un timp, după ce povestirile s-au sedimentat în mintea sa, să le transpună artistic.

5
Coordonatele spațio-temporale

Ceilalți drumeți, **personaje** ale narațiunii-cadru și respectiv **ascultători**, Ioniță, Gherman, Leonte Zodierul, Neculai Isac, Ienache Coropcarul, ciobanul, Dămian Cristișor, orbul, Salomia și Zaharia Fântânarul, sunt **naratori ai povestirilor istorisite** la han, la care au participat activ, ca **personaje**, sau au îndeplinit rolul de **martori**.

Rama povestirii fixează **coordonatele spațiale și temporale** ale narațiunii.

Reperele spațiale sunt exacte; **hanul**, dus la celebritate de scrierea sadoveniană, are drept corespondent o locație reală din Moldova; în plan ficțional, acesta devine un loc simbolic cu valoare de motiv literar, propice depănării amintirilor, prin siguranța și confortul pe care le oferă călătorilor, căci „hanul acela al Ancuței nu era han - era cetate", și în care se depozitează întâmplările, „care se aud din om în om", derivând din înțelepciunea populară cu rol moralizator.

Reperele temporale prezintă două coordonate: **trecutul**, timpul narațiunii-cadru, în care drumețul poposește la han și ascultă întâmplări desfășurate într-un **timp povestit**, anterior celui al povestirii propriu-zise. **Timpul** narațiunii este doar sugerat, fixat aproximativ, prin repere vagi, într-o epocă arhaică înfloritoare, amintind de vremea mitică, originară, „într-o toamnă aurie", „într-o îndepărtată vreme demult", pe când „au căzut ploi năpraznice" și oamenii au văzut „balaur negru în nouri" și „păseri vâslind spre răsărit", pe când stăpânea „Împaratul-Alb". Acțiunea este fixată aproximativ, prin ultimul indice temporal, pe vremea războiului ruso-turc, la începutul secolului al XIX-lea.

Seria poveștilor din volum începe într-o după-amiază și se sfârșește după trei zile, la miezul nopții. **Durata** reală se contopește cu cea imaginară, subiectivă, amplificată de multitudinea amintirilor, care se succed în mintea celor prezenți, căci o relatare naște altele, firul lor fiind parcă nesfârșit. O dovadă concretă a acestui fapt este nararea poveștii perfecte, pe care comisul Ioniță o promite, dar alte și alte întâmplări îi iau locul.

Motivul hangiței

Coeziunea textuală se realizează și prin prezența **hangiței**, care are același nume ca și mama sa, dar și aceeași îndeletnicire, fiind la fel de ospitalieră cu călătorii, știind să le împartă bucate alese, „râsete și vorbe bune", să întrețină atmosfera sărbătorească a momentelor festive ale întâlnirii. **Motivul hangiței** simbolizează permanența unității de la han, moștenirea unei îndeletniciri străvechi cu implicații puternice sufletești.

Hanul devine astfel un nucleu al spiritualității românești, care adună reprezentanți din toate categoriile sociale, dominat de armonie și voie bună, un spațiu liminal plasat între lumea reală și universul ficțiunii.

6
Semnificația incipitului

Incipitul culegerii se referă la un timp mitic prielnic povestirilor și fixează **perspectiva narativă subiectivă** a naratorului printr-o marcă specifică, anume verbul la persoana I: „Într-o toamnă aurie am auzit multe povestiri la Hanul Ancuței.".

Semnificația finalului

Finalul zugrăvește o atmosferă de pace sufletească, de odihnă într-un loc privilegiat, dar este inserată și o referire la povestirea perfectă, promisă de comisul Ioniță, care perpetuează ritualul spunerii către eternitate: „Am rămas însă după aceea loviți ca de o grea muncă și abia ne puteam mișca, umblând după cotloane ferite și locuri de odihnă. Unii dormeau chiar unde se aflau, frânți și răsuciți. Și comisul Ioniță însuși, după ce a cuprins de după grumaz pe căpitanul Neculai sărutându-l, a uitat cu desăvârșire că trebuie să ne spuie o istorie cum n-am mai auzit.".

7
Individualitatea povestirilor

Povestirile propriu-zise, relatate în acest loc privilegiat, au fiecare o **tematică** proprie și sunt construite pe baza **principiului simetriei; narațiunea propriu-zisă** este introdusă, prin **procedeul inserției**, în **povestirea-cadru,** care constituie **rama** operei literare.

8
Enunțarea temei

„Fântâna dintre plopi" este cea de-a patra povestire dintre cele nouă care compun culegerea. Ea este relatată de căpitanul de mazili Neculai Isac și are ca **idee centrală iubirea**, un sentiment profund cu implicații tragice în contextul relatării.

Rama povestirii conturează o atmosferă meditativă, întrucât ascultătorii de la han se află încă sub impresia întâmplărilor fantastice, cu care îi captivase anterior Moș Leonte Zodierul. Șirul gândurilor este întrerupt de o apariție ca din basm, dintr-un

9 Prezentarea cadrului premergător relatării

univers fabulos: „un călăreț, învăluit în lumină și-n pulberi", care „lunecă" spre han și care „parcă venea de demult, de pe depărtate tărâmuri". Ajuns la han, acesta își dezvăluie identitatea. Numele lui este Neculai Isac și este „căpitan de mazâli", reprezentant al cavaleriei formate din boieri. Portretul său se conturează din perspectiva naratorului povestirii-cadru, în mod **direct și subiectiv**: „Era un om ajuns la cărunteță [...]. Obrazu-i smad cu mustăcioara tunsă și barba rotunjită, cu nas vulturesc și sprâncene întunecoase, arăta încă frumusețâ și bărbăție.".

10 Instanțele comunicării

Relații temporale

Neculai Isac este **naratorul** și **personajul principal** al istorisirii, al cărei punct de plecare derivă dintr-un amănunt al fizionomiei sale: „ochiul drept stâns și închis îi dădea ceva trist și straniu". Vechiul său prieten, comisul Ioniță, îl roagă să le povestească „întâmplarea năprasnică" în care își pierduse „o lumină". În prezentul de la han, **timpul narațiunii-cadru**, omul ajuns la maturitate povestește fapte petrecute în trecutul său, **timpul narat**, pe când era încă foarte tânăr: „De-atuncea au trecut ani peste douăzeci și cinci".

Relatarea este precedată de un întreg ritual, menit să stârnească ascultătorilor curiozitatea. Călătorul duce calul în grajd, îl hrănește, lăutarii încep a cânta, iar Ancuța aduce vinul și bucatele alese, „puii fripți în țiglă".

11 Construcția subiectului

Firul epic al **relatării subiective** se încheagă într-un ritm alert, prefațat de formula de adresare „domnilor și fraților", care denotă respectul și afecțiunea față de audiență. **Acțiunea** povestirii respectă **momentele subiectului**, debutând cu **expozițiunea**. Cu douăzeci și cinci de ani în urmă, Neculai Isac era negustor de vinuri în ținutul Sucevei și face un popas la Hanul Ancuței. În timp ce se plimba călare prin împrejurimile hanului, întâlnește niște țigani care se scăldau la râu. **Intriga** povestirii constă în apariția unei tinere țigănci, pe nume Marga, în vârstă de optsprezece ani, care îl fascinează pe călător, dar care este gonită din fața boierului de către Hasanache, reprezentantul grupului. Isac le dă câte un ban de argint și pleacă, vrăjit fiind de frumusețea fetei. **Desfășurarea acțiunii** continuă firul epic. Ziua următoare, fata vine la han să-i arate ce-și cumpărase din banul primit: niște cizmulițe roșii. Își dau întâlnire într-un loc romantic, lângă han, la fântâna dintre plopi și petrec împreună o seară de neuitat, cu promisiunea că se vor vedea din nou, când el se va întoarce de la Pașcani, unde trebuia să-și vândă marfa. **Punctul culminant** al povestirii constă în mărturisirea Margăi, la următoarea întâlnire, că Hasanache plănuiește să-l omoare pentru a-i fura banii, iar ea fusese trimisă drept momeală. Tânărul fuge, dar tâlharii erau deja pe urmele lui; în confruntarea cu aceștia, își pierde „lumina" ochiului său drept, dar scapă cu viață. **Deznodământul** prezintă reîntoarcerea sa la fântână, însoțit de ajutoare de la han, dar, din păcate, Marga nu mai era în viață. Fusese omorâtă în mod brutal și aruncată în fântână; urmele de sânge risipite pe piatră îi înfioară pe cei prezenți și îl fac pe tânăr să trăiască revelația sacrificiului în numele iubirii.

Revenirea la **ramă** îi surprinde pe toți cei strânși la han într-o atmosferă melancolică, trăind parcă, alături de narator, fiecare detaliu al povestirii. Moș Leonte le spune că „fântâna dintre plopi", simbol al vieții, stinse pentru Marga, nu mai există, „s-a dărâmat ca toate ale lumii". Ceea ce trăiește e doar amintirea din „neagra fântână a trecutului". Perisabilul se împletește cu eternul, conferind scrierii caracterul de meditație asupra vieții.

Respectând trăsăturile speciei literare, **portretizările** sunt sumare, fiind reprezentate de câteva tușe sugestive.

12 Construcția personajului

Neculai Isac este prezentat în dublă ipostază, cea a **omului matur**, care își amintește și comentează evenimentele din trecutul îndepărtat din perspectiva vârstei sale și cea a **tânărului fără experiență de viață**, „buiac și ticălos", așa cum se **autocaracterizează**.

Trăsături

Dragostea de viață, optimismul și disponibilitățile sufletești imense sunt trăsături care îl definesc, căci, așa cum însuși recunoaște, îi erau dragi „ochii negrii", după care bătea lumea în lung și-n lat. Tânărul era „voinic, frumos și rău", mereu în căutarea

„dragostelor". **Exuberanța** specifică vârstei îl făcea **neliniștit**, într-o permanentă căutare a idealului: „Și pentru o muiere care-i era dragă, își punea totdeauna viața".

În relație cu tânăra țigancă, descrisă prin caracterizare directă de către naratorul care face apel la memoria selectivă, ca fiind „o fetișcană de optsprezece ani", Isac se dovedește **naiv**, concentrându-și atenția doar asupra unei frumoase povești de iubire și omițând proveniența socială a fetei și semnalele negative primite încă de la început din partea familiei acesteia. **Sentimental** și dornic de o idilă în cadrul romantic al naturii, nu este deloc prevăzător, iar Marga, cea care lansează avertismentul, se dovedește mai matură decât el. Naivitatea lui este plătită cu „lumina" unui ochi, un handicap cu care își duce mai departe existența, dar care îl face să se inițieze în tainele vieții păstrând în minte amintirea vie a acelei întâmplări tragice și împărtășind-o ascultătorilor săi, care se identifică punctului de vedere subiectiv.

Curajul și **sprinteneala** specifice vârstei îl scapă cu viață de această grea cumpănă, dar rămâne cu o rană sufletească imposibil de vindecat. Conștiința sa este măcinată de imposibilitatea de a o fi salvat pe fată, care își sacrificase propria viață pentru a-l scăpa pe el de la moarte. După atâția ani, naratorul îi păstrează fetei un real **respect** și o puternică **recunoștință**. Aparența sa misterioasă, care îi farmecă încă de la început pe viitorii lui ascultători, este dată și de această experiență nefericită a vieții. El vine parcă din vremurile de demult purtând încă amprenta tragismului propriei soarte. Relatarea întâmplării are rolul de a reînvia trecutul în vederea clarificării anumitor amănunte asupra cărora naratorul meditează. Dispariția fântânii dintre plopi este un element nou, care certifică o veche presupunere: povestea sa de dragoste va purta mereu amprenta unicității.

13 Relația dintre personaje

Țigăncușa Marga

Țigăncușa Marga se remarcă prin **tinerețe** și **frumusețe**, puse însă în slujba intereselor meschine ale semenilor săi. De altfel, naratorul o caracterizează în mod direct astfel: „Obrazul îi era copilăresc; dar nasul arcuit, cu nări largi, și ochii iuți mă tulburară deodată".

Deși relația ei cu naratorul s-a bazat inițial doar pe atracție fizică, în foarte scurt timp, ea a evoluat spre o iubire unică grație disponibilităților sufletești ale amândurora. Sacrificiul ei în numele acestei iubiri denotă o **personalitate complexă** a unei eroine romantice, evoluând în împrejurări excepționale. Pentru destinul ei, apa are o semnificație aparte; la început, ea se scaldă în apa râului, ulterior ea este aruncată în fântână, simbol al vieții, semn că existența ei nu va avea sfârșit.

14 Arta narativă

Din punctul de vedere al **artei narative, relatarea subiectivă** se remarcă prin numeroase elemente de **oralitate**, care au rolul de a induce perspectiva narativă auditoriului de la han, dar și de a implica lectorul în subiectul povestirii. Astfel, **stilul** sadovenian îmbină elemente populare, arhaice sau regionale („mazâl", „mulțămire", „râu", „hoșma", „bei", „a ieși din sâmbătă", „buiac", „buiestru" etc.) cu un **limbaj expresiv deosebit** („lumină", metaforă pentru vedere, „fântâna", metaforă cu dublu sens: naștere spirituală și memorie afectivă).

15 Încheiere

Remarcabil la Sadoveanu, alături de uimitoarele descrieri, este și rarul dar de a captiva audiența, atât prin subiectele alese, cât și prin stilul său inconfundabil de povestitor.

Varianta propusă: **Negustor lipscan**

1. Ilustrează *tema şi principalele componente de structură, de compoziţie şi de limbaj.*
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12 + 13 + 14

2. Evidenţiază *particularităţile de construcţie a unui personaj.*
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 8 + 10 + 12 + 14

1
Încadrarea în epocă

Mihail Sadoveanu se încadrează în seria marilor povestitori români, ca şi Ioan Neculce şi Ion Creangă. El scrie în perioada interbelică o operă caracterizată, în primul rând, prin vastitate, fiind considerat întemeietorul romanului istoric în literatura română. Valoroase sunt, deopotrivă, şi scrierile sale sociale, dintre care se remarcă volumul de povestiri „Hanu Ancuţei".

Apariţie

Acesta este publicat, fragmentar iniţial, în revista „Viaţa românească", între 1924-1925; ulterior, în 1928, apare integral, în volum, primind aprecieri din partea criticilor literari ai vremii.

2
Structura culegerii „Hanu Ancuţei"

Structural, culegerea este alcătuită din nouă povestiri, aparent independente, relatate însă de naratorii firelor narative, oaspeţi ai aceleiaşi locaţii, un spaţiu prielnic depănării, la o cană de vin dinaintea unei mese îmbelşugate. Povestirile „Iapa lui vodă", „Haralambie", „Balaurul", „Fântâna dintre plopi", „Cealaltă Ancuţă", „Judeţ al sărmanilor", „Negustor lipscan", „Orb sărac", „Istorisirea Zahariei Fântânarul" creează un cadru prielnic, în care cititorul se simte bine-venit şi parcă este martor la fiecare dintre zicerile care aparţin unui ritual irepetabil.

„S-a spus adesea despre Sadoveanu că este un mare povestitor: ceea ce povesteşte el sunt o mie şi una de nopţi ale românilor [...]. Povestirea sadoveniană opreşte timpul, creând în jurul omului - povestitor sau ascultator - un spaţiu magic care-l protejează." (N.Manolescu)

3
Definirea speciei literare

Povestirea este o specie a genului epic, de scurtă întindere, cu un singur fir narativ, în care se relatează la persoana I, din punctul de vedere al unui povestitor subiectiv, martor sau personaj al întâmplării. În prim-planul acestei specii literare se află acţiunea propriu-zisă, iar personajele ei sunt doar schiţate.

4
Structura narativă

Tehnici narative

Din punctul de vedere al **tehnicii narative,** Sadoveanu urmează un **model celebru, povestirea în ramă** sau **povestirea în povestire**, cunoscut din literatura universală, utilizat în opere literare ca „Decameronul", de Boccaccio, „Povestiri din Canterbury", de Chaucer sau în culegerea arabă „O mie şi una de nopţi". **Astfel, cele nouă povestiri istorisite** la han sunt **inserate** în naraţiunea propriu-zisă de către **nouă naratori,** care le relatează, fiind personaje sau martori la întâmplările redate. **Rama** se constituie ca un element de unitate al volumului, fixând locul, timpul şi durata depănării amintirilor.

Instanţele comunicării narative

Tehnica narativă utilizată presupune un rol dublu al fiecărei **instanţe a comunicării. Povestitorul naraţiunii-cadru**, o ipostază autorială proiectată în text, este un drumeţ neindividualizat prin nume propriu, fiind reprezentantul unei colectivităţi care, „într-o toamnă aurie", poposeşte la han şi ascultă relatările celorlalţi oaspeţi. El îndeplineşte rolul de **martor şi ascultător** în cadrul mirific al hanului, pentru ca, după un timp, după ce povestirile s-au sedimentat în mintea sa, să le transpună artistic.

Ceilalți drumeți, **personaje** ale narațiunii-cadru și, respectiv, **ascultători**, Ioniță, Gherman, Leonte Zodierul, Neculai Isac, Ienache Coropcarul, ciobanul, Dămian Cristișor, orbul, Salomia și Zaharia Fântânarul, sunt **naratori ai povestirilor istorisite** la han, la care au participat activ, ca **personaje**, sau au îndeplinit rolul de **martori**.

Rama povestirii fixează **coordonatele spațiale și temporale** ale narațiunii.

5 Coordonatele spațio-temporale

Reperele spațiale sunt exacte; **hanul**, dus la celebritate de scrierea sadoveniană, are drept corespondent o locație reală din Moldova; în plan ficțional, acesta devine un loc simbolic cu valoare de motiv literar, propice depănării amintirilor, prin siguranța și confortul pe care le oferă călătorilor, căci „hanul acela al Ancuței nu era han - era cetate", și în care se depozitează întâmplările, „care se aud din om în om", derivând din înțelepciunea populară cu rol moralizator.

Reperele temporale prezintă două coordonate: **trecutul**, timpul narațiunii-cadru, în care drumețul poposește la han și ascultă întâmplări desfășurate într-un **timp povestit**, anterior celui al povestirii propriu-zise. **Timpul** narațiunii este doar sugerat, fixat aproximativ, prin repere vagi, într-o epocă arhaică înfloritoare, amintind de vremea mitică, originară, „într-o toamnă aurie", „într-o îndepărtată vreme demult", pe când „au căzut ploi năpraznice" și oamenii au văzut „balaur negru în nouri" și „păseri vâslind spre răsărit", pe când stăpânea „Împaratul-Alb". Acțiunea este fixată aproximativ, prin ultimul indice temporal, pe vremea războiului ruso-turc, la începutul secolului al XIX-lea.

Seria poveștilor din volum începe într-o după-amiază și se sfârșește după trei zile, la miezul nopții. **Durata** reală se contopește cu cea imaginară, subiectivă, amplificată de multitudinea amintirilor, care se succed în mintea celor prezenți, căci o relatare naște altele, firul lor fiind parcă nesfârșit. O dovadă concretă a acestui fapt este relatarea poveștii perfecte, pe care comisul Ioniță promite că o va spune, dar alte și alte întâmplări îi iau locul.

Motivul hangiței

Coeziunea textuală se bazează și prin prezenta **hangiței**, care are același nume ca și mama sa, dar și aceeași îndeletnicire, fiind la fel de ospitalieră cu călătorii, știind să le împartă bucate alese, „râsete și vorbe bune", să întrețină atmosfera sărbătorească a momentelor festive ale întâlnirii. **Motivul hangiței** simbolizează permanența unității de la han, moștenirea unei îndeletniciri străvechi cu implicații puternice sufletești.

Hanul devine astfel un nucleu al spiritualității românești, care adună reprezentanți din toate categoriile sociale, dominat de armonie și voie bună, un spațiu liminal plasat între lumea reală și universul ficțiunii.

6 Semnificația incipitului

Incipitul culegerii se referă la un timp mitic prielnic povestirilor și fixează **perspectiva narativă subiectivă** a naratorului printr-o marcă specifică, anume verbul la persoana I: „Într-o toamnă aurie am auzit multe povestiri la Hanul Ancuței.".

Semnificația finalului

Finalul zugrăvește o atmosferă de pace sufletească, de odihnă într-un loc privilegiat, dar este inserată și o referire la povestirea perfectă, promisă de comisul Ioniță, care perpetuează ritualul spunerii către eternitate: „Am rămas însă după aceea loviți ca de o grea muncă și abia ne puteam mișca, umblând după cotloane ferite și locuri de odihnă. Unii dormeau chiar unde se aflau, frânți și răsuciți. Și comisul Ioniță însuși, după ce a cuprins de după grumaz pe căpitanul Neculai sărutându-l, a uitat cu desăvârșire că trebuie să ne spuie o istorie cum n-am mai auzit.".

7 Individualitatea povestirilor

Povestirile propriu-zise, relatate în acest loc privilegiat, au fiecare o **tematică** proprie și sunt construite pe baza **principiului simetriei**; **narațiunea propriu-zisă** este introdusă, prin **procedeul inserției**, în **povestirea-cadru**, care constituie **rama** operei literare.

8 Structura povestirii

„Negustor lipscan" este cea de-a șaptea povestire din șirul celor nouă. Structura sa este inedită în comparație cu celelalte, constituită fiind ca un interviu **pe tema** călătoriei. Cei prezenți la han vor să se informeze asupra a ceea ce se întâmplă în țări străine de la un negustor care vinde în piețele românești mărfuri străine aduse de la Lipsca. Deși firul epic se poate rezuma în câteva fraze, savuroasă este plăcerea dialogului dintre interlocutori prin accentuarea elementelor de oralitate. **Secvențele narative** sunt construite pe baza **înlănțuirii**, la început, și a **alternanței** planurilor, la final,

Enunțarea temei

9 Prezentarea cadrului premergător relatării

trecând cu uşurinţă de la un subiect la altul, căci întâmplările sunt aduse la lumină ca produs al memoriei involuntare stimulată de întrebările celor prezenţi.

Rama povestirii debutează cu promisiunea comisului Ioniţă de a relata o altă întâmplare mai captivantă, promisiune care nu se materializează, tocmai pentru că arta povestitului are un caracter peren, ceea ce înseamnă că întotdeauna va exista o acţiune şi mai interesantă, tinzând către perfecţiune.

„Acel ceas mult dorit" al relatării lui Ioniţă este amânat, de această dată, de un fond sonor, care anunţa o nouă prezenţă la han. Apariţia drumeţului este prefaţată de evenimente prezentate în mod gradat. Se aud „strigăte şi zarvă pe drumul Sucevei", stimul auditiv, care îi face pe cei prezenţi să întoarcă toţi capetele „spre negura serii", de unde se disting „glasuri groase care opreau boii" şi uruitul carelor; din mulţime, pe acelaşi tipic, ca şi în celelalte povestiri, care introduc un călător, se aud bineţele acestuia, apare Ancuţa să îl întâmpine, cei de la han fac comentarii apoi nou-venitul este individualizat prin înfăţişare şi nume; de această dată este vorba despre „un bărbat bărbos cu căciulă şi giubea. Barba-i era astâmpărată şi rotunjită de foarfece; râdea cu obraji plini şi bogaţi de creştin bine hrănit." El este primit cu ospitalitate în spaţiul protector al hanului: „Atuncea eşti bine-venit", „noi cu mare plăcere îi găsim loc între noi şi-l poftim cu dragoste la focul nostru".

10 Instanţele comunicării

Călătorul se numeşte **Dămian Cristişor** şi se îndeletniceşte cu **negustoria**. El deţine „o dugheană la Ieşi, în uliţa mare" şi achiziţionează produse din diverse oraşe europene. Din **perspectiva subiectivă** a **străinului călător**, acesta relatează experienţe inedite din timpul peregrinărilor sale prin Franţa şi Germania.

Relaţii temporale

Ritualul specific pregăteşte **durata magică** a spunerii: sunt hrănite animalele, marfa este pusă în ordine, drumeţii sunt trataţi cu vin şi mâncăruri alese, „pui fript în talger de lut şi pită proaspătă". Critica literară afirma chiar că **vinul** este „personaj" al textului, cu funcţia de licoare fermecată, ale cărui calităţi deosebite sunt menite de a-i face pe cei prezenţi să-şi depene amintirile, să comunice nestingherit.

11 Construcţia subiectului

Povestirea propriu-zisă începe atunci când licoarea magică servită de hangiţă induce starea de relaxare propice relatării, căci Cristişor „păru în toată floarea veseliei lui". El se adresează în special lui Neculai Isac, pe care îl simte cel mai apropiat de sufletul său dar, în esenţă, implică întreaga audienţă în spunerile sale despre evenimente importante, alese în manieră **subiectivă**, petrecute „prin ţări străine".

Câştigarea unui loc în „cinstita breaslă" a negustorilor presupune pricepere la arta vânzării şi cumpărării mărfurilor, iar drumeţul, ajuns la vârsta experienţei depline în meseria sa, cu câţiva ani în urmă faţă de timpul naraţiunii-cadru, se hotărăşte să meargă la Lipsca, să aducă produse noi spre a le vinde la Iaşi. Plecarea sa la drum este pregătită din vreme cu înţelepciune şi credinţă în Dumnezeu.

Curiozitatea auditorilor este stârnită, în special, de referirea acestuia la un mijloc de transport, pe care nu-l cunoşteau cu toţii, anume **trenul**. Această referire naşte o dispută între ascultători. În vreme ce comisul şi căpitanul de mazili ştiau de această inedită invenţie, din auzite, ceilalţi se arată miraţi şi dornici să afle cum arată acesta. Ciobanul de la Rarău este cel mai conservator dintre ei, numindu-l „ticăloşie nemţească". Iar moş Leonte se miră că poate funcţiona fără roţi, făcându-şi cruce. Cu pricepere şi voie bună, Dămian le descrie plastic felul în care arată ciudata maşinărie: „Sunt un fel de căsuţe pe roate, şi roatele acestor căsuţe se îmbucă pe şine de fier. Şi-aşa, pe şinele acelea de fier, le trage cu uşurinţă o maşină, care fluieră şi pufneşte de-a mirare; şi umblă singură cu foc [...]. Maşina umblă singură cu foc şi trage după dânsa toate căsuţele. Apoi în acele căsuţe sunt ori oameni, ori mărfuri. Şi batalii de la Tighina i-am încărcat în acele căsuţe. Şi merg foarte bine, fără scuturătură şi fără năcaz; numai că c-un huiet mare de trebuie să grăiască oamenii unii cu alţii tare, ca surzii".

Descrierea trenului

„Alte **lucruri mai de mirare**" urmează a stârni curiozitatea ascultătorilor, dar şi de a-i informa în ceea ce priveşte nivelul dezvoltării în alte ţări: „case una peste alta", „uliţi dintr-o singură bucată de piatră", „cucoane" cu „pălării", bărbaţi cu „ceasornic".

Zvonuri despre aceste noutăți ajunseseră și până în țara Moldovei, dar cei prezenți sunt captivați de cel care într-adevăr a văzut „minunile", fiind privit admirativ.

Obiceiuri gastronomice

Altă noutate o reprezintă **obiceiurile gastronomice** ale străinilor, care beau „un fel de leșie amară", berea, și se delectează culinar cu „cartoafe" și „carne fiartă de porc ori de vacă". Stupoarea este evidentă și crește în intensitate când ascultătorii își dau seama că mâncărurile lor tradiționale nu sunt cunoscute de nemți, deși ei nu-și închipuie un festin din care acestea să lipsească. La aflarea veștilor că străinii n-au auzit de „pui în țiglă", de „miel fript tâlhărește și tăvălit în mojdei" sau de sarmale, borș sau de „crap la proțap", moș Leonte se crucește din nou și exclamă îngrozit: „Doamne ferește și apără!"; concluzia unanimă, enunțată de Isac, este că sunt cu toții mândri de țară și tradițiile Moldovei, pe care nu le-ar schimba niciodată cu obiceiurile altora. Dincolo de dialogul savuros, se dezvăluie **patriotismul** moldovenilor, **firea** lor **conservatoare**, atașamentul față de **moștenirea din strămoși**, concepții pe care le împărtășește și autorul textului.

Sistemul de învățământ

Chiar și discuția despre **sistemul de învățământ** stârnește comentarii. Faptul că „învățătura-i la mare cinste" este aprobat de ascultători, dar extinderea învățământului prin școli la sate este dezaprobată, ca și școlirea deopotrivă a fetelor și a băieților, „o rânduială care trebuie să rămână la dânșii", așa cum spune comisul.

Către **finalul** relatării, naratorul **inserează** un pasaj prin care arată propria-i uimire în ceea ce privește evenimentele petrecute pe drum spre Moldova. Paradoxal i se pare negustorului faptul că marfa i-a rămas întreagă de-a lungul călătoriei prin țări străine dar, la intrarea în țară, vameșii i-au cerut „un dar", un hoț l-a somat să-i dea banii, iar „un privighetor domnesc" așteaptă să i se dea ceva folositor din marfa negustorului, primind și plecând, spre deosebire de hoț, fără să mulțumească, de parcă i s-ar fi cuvenit cadoul. Negustorul s-a descurcat în aceste situații, oarecum așteptate, având experiența călătoriei, și le-a oferit fiecăruia câte un frumos „baider roș". Aceste pățanii nefericite sunt menite a ridiculiza anumite obiceiuri încetățenite pe meleagurile Moldovei, la care oamenii cinstiți nu consimt, dar trebuie să li se supună.

Povestirea se sfârșește cu o **concluzie** formulată în manieră afectivă de către narator, făcând trecerea de la timpul povestit la timpul povestirii din **rama** textului: „Asta este, fraților creștini, sfârși cu voie bună negustorul". Cu toții cinstiră un pahar de vin cu acesta, iar Ancuța le aduse plăcinte. Drumețul își tratează gazda cu respect și afecțiune făcându-i un cadou din toată inima, „o zgărdiță de mărgele", pe care însuși i-a așezat-o la gât, adresându-i un compliment referitor la aspectul fizic și sărutând-o cu foc pe obraji.

În ansamblul culegerii, această istorisire are un rol foarte important pentru că elucidează cititorul asupra modului în care cei prezenți la han sunt deschiși informațional către lume. **Străinul călător** are menirea de a deschide noi orizonturi ale **cunoașterii**, de a îmbogăți experiența de viață a celor care îl ascultă cu interes.

Respectând trăsăturile speciei literare, **portretizările** sunt sumare, fiind reprezentate de câteva tușe sugestive.

12 **Construcția personajului**

Naratorul, **personajul central** al povestirii, **negustorul Dămian Cristișor**, este caracterizat **în mod direct** încă de la apariția sa la han ca fiind „un bărbat bărbos cu căciulă și giubea", „om căruia îi plac poveștile", „omul care râde [...] din cea dintâia clipă când te-a văzut [...] se va arăta pururea blajin și cu prietenie". El se dovedește a fi un bărbat **îngrijit**, **elegant**, cu poftă de viață, **vorbăreț și dornic** de a-și împărtăși experiențele, stăpânind darul povestirii.

Trăsături

Optimismul său debordant îi molipsește și pe ceilalți și creează o atmosferă plăcută, caldă, prietenească. Este, de asemanea, un **om cu suflet bun**, care își împlinește în mod responsabil îndatoririle, hrănind animalele, punând marfa în ordine, înainte de a se ospăta și de a discuta cu cei de la han. **Politicos**, își salută gazda, remarcându-se bucuria de a o revedea.

Încă de la început, el face o incursiune în propria-i existență, vorbindu-le interlocutorilor despre etapele prin care a trecut până la marea aventură a vieții sale, călătoria în țări străine. Mai întâi, a cumpărat mărfuri de la nemți de prin „iarmaroace", a mers până la Liov, s-a hotărât să meargă însuși la Lipsca, nu înainte de a se duce la biserică.

Toți acești pași urmați dovedesc **o personalitate foarte organizată, pasionată de meseria sa**, care devine un mod de viață și care implică, în mod obligatoriu, călătoria și **spiritul de aventură**. Dămian Cristișor este foarte **credincios**, fapt evident pe parcursul povestirii. Înainte de a pleca în țări îndepărtate, merge la biserică; la întoarcere se simte dator să mulțumească Domnului pentru că s-a reîntors în siguranță pe meleagurile sale.

El se remarcă prin **modestie**, relatând totul în cel mai firesc mod, fără a se lăuda cu experiențele sale inedite și fără a râde când descoperă ignoranța interlocutorilor. Relatarea sa dovedește că personajul este un bun **cunoscător al psihologiei umane**, descurcându-se în situații diverse, dovedind **bun simț și omenie**.

„Vesel și prietenos", el are o deosebită disponibilitate sufletească în a-și face prieteni de nădejde, dar și **abilitatea** de a convinge potențiali clienți. În relație cu celelalte personaje, el se dovedește **amabil și deschis** comunicării, acceptând părerile tuturor și prezentând faptele așa cum le-a perceput el de-a lungul voiajului. Se simte compatibil sufletește cu Neculai Isac, adresându-i-se direct, dar pe parcursul povestirii, leagă o strânsă prietenie cu toți cei prezenți. Dovedește **o imaginație bogată**, descriind vagoanele trenului ca pe niște „căsuțe pe roți", vilele ca pe niște „case una peste alta", șoseaua ca pe o uliță „dintr-o singură bucată de piatră", iar berea e comparată cu o „leșie amară". Descrierea are aspecte naive, dar prin inserarea acestora, naratorul este convins că ceilalți au înțeles mesajul, pentru că apelează la îmbinarea unor noțiuni familiare acestora.

Cristișor se dovedește a fi **prevăzător**, învățând din experiența altor negustori și păstrând baiderele roșii pentru a le oferi, la nevoie. Este însă **ironic și disprețuitor** la adresa celor care îi cer „un dar" pentru a-l lăsa să meargă mai departe, fapt care, în țările străine nu i s-a întâmplat. Cadoul pentru Ancuța trădează o **afecțiune deosebită**, pe care acesta i-o poartă, el **autocaracterizându-se** drept „holtei" și complimentând-o în mod evident pe hangiță.

Relația cu celelalte personaje

Relația cu celelalte personaje este evidentă prin dialog, lectorul putând să deducă o atmosferă prietenească, presărată cu dispute aprinse, izvorâte din dorința nestăvilită de cunoaștere. Maniera de construcție dialogată oferă cititorului posibilitatea de a cunoaște opiniile ascultătorilor în legătură cu ceea ce este inedit în alte țări, aceștia dovedind grade diferite de informare: comisul și căpitanul de mazili au auzit deja despre minunile apărute la alții, deși așteaptă și ei nerăbdători lămuriri suplimentare, nedorind să-și piardă prestigiul în fața celorlalți, dacă și-ar dovedi fățiș ignoranța; pe de altă parte, ciobanul nu le știe, dar le judecă mereu cu reticență; moș Leonte este foarte curios și foarte interesat de ceea ce se relatează, dar își face cruce, uimit de noutăți la care nu s-ar fi gândit niciodată că ar exista. Astfel, subiectul relatării se încheagă prin îmbinarea spiritului arhaic, românesc, al cititorului de zodii, al festinurilor tradiționale cu noutățile prezentului altor țări îndepărtate.

13 Arta narativă

Arta narativă sadoveniană se remarcă prin **oralitate**, reproducând **limbajul colocvial, specific epocii**, bogat în arhaisme, regionalisme, termeni populari, ca de exemplu: „zarvă", „hulubiță", „leși", „giubea", „iritic", „holtei" etc. **Exprimarea expresivă** are la bază puține figuri de stil, dar reprezentative pentru stilul scriitorului. Se remarcă la Sadoveanu, nuanța pe care o descoperim prin limbaj. De exemplu, nota melancolică a textului este dată de la început de metaforă („noi îi vedeam numai trupu-i de umbră") și de comparație („glasul îi era ca un cântec dulce"); tonul Ancuței denotă o stare afectivă manifestată față de oaspeții săi, acesta fiind comparat de narator cu cel al unei porumbițe, prin gingășie și naturalețe („hurui ca o hulubiță"); glasul ei e capabil de a varia, crescând și scăzând „cu dezmierdări", arătând calitățile desăvârșite ale gazdei de a întreține atmosfera prietenească.

14 Încheiere

Povestirea **„Negustor lipscan"** reliefează diferența dintre civilizații și caracterul tradiționalist al moldovenilor și accentuează eterogenitatea personalităților drumeților poposiți la han.

Costache **Negruzzi**
Specia **literară – nuvelă istorică**

Variantă propusă: # Alexandru Lăpuşneanul

1. **Ilustrează** ***particularitățile nuvelei istorice.***
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 10 + 11
2. **Evidențiază** ***particularitățile de construcție a unui personaj.***
   1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 8 + 9 + 11
3. **Evidențiază** ***relațiile dintre două personaje.***
   1 + 2 + 4 + 6 + 9 + 11
4. **Reliefează** ***raportul realitate-ficțiune.***
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11

1
Încadrarea în epocă

Costache Negruzzi face parte din perioada paşoptistă a literaturii, remarcându-se, în special, prin proiectarea unei prime epopei naționale, „Ştefaniada", din care a apărut doar un singur poem, şi prin capodopera sa, **prima nuvelă istorică românească**, „Alexandru Lăpuşneanul", apreciată atât pentru tema abordată, cât şi pentru calitățile artistice deosebite.

Apariție

Nuvela este publicată în primul număr al revistei „Dacia literară", la 30 ianuarie 1840, respectând întocmai dezideratele enunțate de Mihail Kogălniceanu în „Introducție" – articolul programatic al revistei, anume inspirația din istoria națională şi originalitatea.

2
Surse de inspirație

Izvoarele istorice ale scrierii se află în cronici, anume „Letopisețul Țării Moldovei", în care consemnează despre domnitor Grigore Ureche şi Miron Costin, dar şi în culegerea de legende „O samă de cuvinte", de Ioan Neculce. Negruzzi preia, în special, informațiile despre a doua domnie a lui Alexandru Lăpuşneanul (1564-1569), pe care se axează legenda a XVII-a din lucrarea lui Neculce: „Şi când au purces de la Poartă cu a doa domnie, dzicu să-l fi învățat turcii să taie boierii, să-i slăbească.". Pornind de la aceste date, autorul elaborează o creație literară originală, cu subiect de roman.

3
Definirea speciei literare

Nuvela este o specie a genului epic, în proză, cu un singur fir narativ, care prezintă un conflict puternic, redat în manieră obiectivă, între personaje bine conturate. Dintre acestea se remarcă personajul central, minuțios construit printr-o aglomerare de amănunte semnificative. Caracterul istoric este conferit de sursa de inspirație, prin evocarea unor date, locuri, personalități cu existență reală, pe care însă autorul le transpune într-un context care evidențiază propria sa viziune asupra lor. Nuvela istorică este o specie literară de factură **romantică**, dar în cadrul ei pot coexista şi elemente specifice altor curente literare.

Încadrarea în specia literară

„Alexandru Lăpuşneanul" se încadrează acestei specii literare, fiind produsul unei **literaturi preromantice româneşti** prin tema ei, prin construcția personajelor şi prin zugrăvirea verosimilă a culorii locale. **Influența clasică** este însă evidentă în ceea ce priveşte rigurozitatea compozițională, sobrietatea, precizia şi gradația conflictului. În manieră **realistă**, este prezentată psihologia personajului colectiv, mulțimea, care gândeşte şi acționează ca un singur individ.

4
Enunțarea temei

Nuvela are ca **temă** istoria, scriitorul prezentând artistic o perioadă agitată pentru Moldova, fixată temporal la mijlocul secolului al XVI-lea, dominată de personalitatea puternică a unui domnitor crud, care a lăsat amprente adânci asupra conştiinței poporului său. **Timpul şi spațiul** acțiunii sunt bine precizate, ceea ce conferă un caracter verosimil scrierii.

5
Perspectiva narativă

Instanțele comunicării

Din punctul de vedere al **perspectivei narative**, scrierea se remarcă prin **obiectivitate**, naratorul este **omniscient** și prezintă evenimentele sobru, detașat, la persoana a III-a; inserează totuși **mărci ale subiectivității** dintre care se remarcă, în special, epitetele dezaprobatoare: „mârșavul curtean", „mișelul boier", „deșănțată cuvântare", „urâtul caracter".

Narațiunea se desfășoară **linear prin înlănțuirea secvențelor narative**, în ordine **cronologică**. În ceea ce privește **modurile de expunere**, predomină **dialogul**, care dramatizează acțiunea, oferind, indirect, informații asupra personajelor și înaintând acțiunea. **Narațiunea și descrierea** au o pondere mai mică în economia textului; se remarcă totuși **relatarea** faptelor întreprinse de personaj la venirea la domnie, dar și **pauzele descriptive**, prin care se individualizează personajele prin detalii sau se prezintă amănunte semnificative despre vestimentație sau despre locații reale, cum ar fi cetatea Hotinului.

6
Elemente de structură și compoziție

Din punct de vedere **compozițional**, nuvela are patru capitole, care corespund **momentelor subiectului**, construite asemenea actelor unei drame, remarcându-se rigurozitatea formală de factură clasică, fiecare dintre ele purtând un motto semnificativ: **„Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu..."**, **„Ai să dai samă, doamnă!..."**, **„Capul lui Moțoc vrem..."**, **„De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu..."**. Fiecare dintre mottouri enunță concentrat ideea centrală a capitolului.

Expozițiunea și intriga surprind întoarcerea lui Lăpușneanul în Moldova, cu gândul de a-și reocupa tronul, pierdut în urma uneltirilor boierești, cât și întâlnirea memorabilă cu cei patru boieri și enunțarea dorinței irevocabile de a fi din nou domnitor; **desfășurarea acțiunii** prezintă faptele reprobabile întreprinse de Lăpușneanul pentru a se răzbuna pe boieri, dar și intervenția soției sale; **punctul culminant** constă în uciderea celor 47 de boieri și în pedepsirea lui Moțoc, iar **deznodământul** aduce un binemeritat sfârșit al existenței domnului tiran.

Incipitul și finalul

Incipitul și finalul textului sunt succinte, apropiate fiind de stilul cronicilor. Scrierea debutează cu referiri la contextul politic care prefațează întoarcerea lui Lăpușneanul, marcând deja dorința de răzbunare a acestuia: „Iacov Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cârmuia țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după înfrângerea sa în două rânduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oști turcești și se înturna acum să izgonească pre răpitorul Tomșa și să-și ia scaunul, pre care nu l-ar fi perdut, de n-ar fi fost vândut de boieri.".

Finalul se constituie ca o concluzie obiectivă, așteptată cu nerăbdare de cititor: „Acest fel fu sfârșitul lui Alexandru Lăpușneanul, care lăsă o pată de sânge în istoria Moldaviei. La monastirea Slatina, zidită de el, unde e îngropat, se vede și astăzi portretul lui și a familiei sale.".

7
Construcția subiectului

Capitolul I

În prima parte se prezintă reîntoarcerea lui Alexandru Lăpușneanul în Moldova, cu ajutor turcesc, în vederea recâștigării tronului pierdut în urma uneltirii boierilor. Mobilul practic este dublat de cel psihologic; fire aprigă, acesta nutrește o dorință puternică de răzbunare împotriva celor care îl umiliseră privându-l de dreptul de a conduce, drept pe care este sigur că îl merită. Boierii se dovedesc din nou a-i sta împotrivă, fapt evident prin întâlnirea cu reprezentanții acestora, vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță, spătarii Spancioc și Stroici, încă de când a intrat în țară. Dialogul dintre Lăpușneanul și boieri trădează, încă de la început, conflictul puternic pe care se bazează nuvela. Secvența, construită precum actul unei opere dramatice, dezvăluie animozitățile puternice dintre cele două părți, mascate sub o atitudine diplomatică, protocolară, la început, și manifestată direct către finalul întrevederii.

Lăpușneanul îi primește cu disimulare, „silindu-se a zâmbi", în speranța că aceștia îi vor accepta revenirea, păstrând ideea de răzbunare pentru momentul în care va prelua din nou puterea; boierii se remarcă însă printr-o atitudine independentă: „se închină până la pământ fără a-i săruta poala după obicei". Dovedindu-și abilitatea de a conversa ca un cunoscător versat al psihologiei

umane, Lăpuşneanul lansează provocarea către interlocutori, testându-le scopul pentru care l-au întâmpinat: „Am auzit, urmă Alexandru, de bântuirile ţării şi am venit s-o mântui; ştiu că ţara m-aşteaptă cu bucurie.".

Moţoc formulează un răspuns abil ca şi provocarea, dar doreşte să dea de înţeles că ei sunt împotriva dorinţei lui Lăpuşneanul, fapt pus pe seama poporului: „Să nu bănuieşti, măria-ta, zise Moţoc, ţara este liniştită şi poate că măria-ta ai auzit lucrurile precum nu sunt; căci aşa este obiceiul norodului nostru, să facă din ţânţar armăsar. Pentru aceea obştia ne-au trimis pre noi să-ţi spunem că norodul nu te vrea, nici te iubeşte şi măria ta să te întorci înapoi ca...".

Reacţia lui Lăpuşneanul este impulsivă, manifestându-se ca o răbufnire exterioară a furiei, care îl măcina de atâta vreme, dar şi a dorinţei teribile de răzbunare: „Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu, răspunse Lăpuşneanul, a căruia ochi scânteiră ca un fulger, şi dacă voi nu mă iubiţi, eu vă iubesc pre voi şi voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră. Să mă-ntorc? Mai degrabă-şi va întoarce Dunărea cursul îndărăpt. A! Nu mă vrea ţara? Nu mă vreţi voi, cum înţăleg?". Exteriorizarea verbală este completată cu amănunte comunicate nonverbal de către personaj şi subliniate de narator. Izbucnirea sa denotă hotărârea de a reveni. El vede mai degrabă apariţia unui posibil cataclism, decât plecarea sa din Moldova.

Tensiunea dramatică creşte gradat în intensitate, dialogul devine alert şi tăios, o nouă izbucnire a domnitorului fiind previzibilă; aceasta este construită pe baza interogaţiilor retorice care au rolul de a induce un unic răspuns, anume acela că Lăpuşneanul este un domnitor exemplar, care se remarcă printr-un destin superior: „Au doar nu sunt şi eu unsul lui Dumnezeu? Au doar nu mi-aţi jurat şi mie credinţă, când eram numai stolnicul Petre? Nu m-aţi ales voi? Cum au fost oblăduirea mea? Ce sânge am vărsat? Care s-au întors de la uşa mea, fără să câştige dreptate şi mângâiere? Şi însă, acum nu mă vreţi, nu mă iubiţi? Ha! ha! ha!". Într-adevăr, mărturiile din cronici atestă că fusese un domn înţelegător cu supuşii în prima sa domnie, fapt motivat de Negruzzi prin durata scurtă a acesteia („el nu avusese vreme a-şi dezvălui urâtul caracter"); dezamăgirea trădării a sădit în sufletul său o dorinţă nestăvilită de a plăti celor care i-au greşit.

Furia glasului său, exteriorizată prin seria de interogaţii retorice, este magistral completată de notaţii asupra fizionomiei personajului: „Râdea; muşchii i se suceau în râsul acesta şi ochii lui hojma clipeau.".

La finalul dialogului cu cei patru, Lăpuşneanul formulează o ameninţare grea a cărei punere în practică rămâne doar o chestiune care ţine de timp: „Voi mulgeţi laptele ţării, dar au venit vremea să vă mulg şi eu pre voi. Destul, boieri!".

Sfârşitul primului capitol îl surprinde pe Moţoc întorcându-se să-i vorbească fostului domnitor despre bunele sale intenţii, fapt care îi dezvăluie josnicia caracterului. Făţarnic şi „învechit în zile rele", aşa cum însuşi Lăpuşneanul îl caracterizează, în mod direct, Moţoc întruchipează tipul intrigantului, care complotase la detronarea a doi domnitori, Despot şi Lăpuşneanul, susţinându-l un timp pe Ştefan Tomşa, şi pregătit în momentul respectiv să se dezică trecând de partea celui care îşi dorea tronul înapoi. Lăpuşneanul nu se lasă înşelat de linguşirea acestuia, cunoscându-l prea bine, şi pe el, şi pe ceilalţi trei boieri, ci se dovedeşte mult mai abil şi foarte precaut, intuind că se poate folosi de el: „Eu te iert însă, c-ai îndrăznit a crede că iar mă vei putea înşela, şi îţi făgăduiesc că sabia mea nu se va mânji în sângele tău; te voi cruţa, căci îmi eşti trebuitor, ca să mă uşurezi de blăstemurile norodului.".

Capitolul al II-lea

Capitolul al doilea dezvăluie adevăratul caracter al protagonistului, naratorul surprinzându-l în ipostaza de domn tiran. Măsurile sale îi îngrozesc pe boieri, căci la cea mai mică abatere, adevărată sau plăsmuită, erau pedepsiţi printr-o moarte crâncenă: „Lăpuşneanul porunci să împle cu lemne toate cetăţile Moldaviei, afară de Hotin şi le arse", „îi despoia de averi", „îi omorea din când în când.", „la cea mai mică greşeală dregătorească, la cea mai mică plângere ce i

s-arăta, capul vinovatului se spânzura în poarta curții, cu o țidulă vestitoare greșalei lui, adevărate sau plăsmuite și el nu apucă să putrezească, când alt cap îi lua locul.".

Ipostaza domnitorului tiran

Domnitorul se înconjoară de mercenari, „lefecii albanezi, șerbi, unguri, izgoniți pentru relele lor fapte", și își pune în aplicare planul de răzbunare, la care nutrise cu atâta ardoare.

Mottoul capitolului reproduce vorbele sentențioase ale unei văduve de boier adresate doamnei Ruxanda, în legătură directă cu nelegiuirile înfăptuite de Lăpușneanul. Fire sensibilă și dreaptă, fiică de boier de viță veche și domnitor, rămâne orfană de mică și este nevoită să se căsătorească cu cel care își dorea să câștige inima poporului, care îl stimase pe fostul domn, Petru Rareș, tatăl acesteia. Ea se vede părtașă la nelegiuirile soțului și este hotărâtă să-i atragă atenția.

În acest capitol, naratorul, printr-o pauză descriptivă, alcătuiește un portret al doamnei, care pune în evidență antiteza puternică dintre aceasta și Alexandru, **cuplu de factură romantică construit pe tiparul înger-demon**. După ce este redată pe scurt istoria vieții zbuciumate și triste a acesteia, autorul conturează un portret complet, fizic și moral, al feminității absolute: „Figura ei avea acea frumusețǎ care făcea odinioară vestite pre femeile României și care se găsește rar acum, degenerând cu amestecul națiilor străine. Ea însă era tristă și tânjitoare, ca floarea espusă arșiții soarelui, ce nu are nimică s-o umbrească. Ea văzuse murind pre părinții săi, privise pre un frate lepădându-și legea și pre celălalt ucis.". Ruxanda este o soție supusă, care își cinstește soțul și i se supune; cu toate acestea intuiește lipsa lui de sentimente și de aceea i se pare imposibil să-l iubească.

Antiteza dintre domnitor și domnița Ruxanda

Dialogul dintre cei doi accentuează și mai mult antiteza dintre personalitățile lor. Ruxanda dă dovadă de multă diplomație, încercând să-și convingă soțul că puterea pe care o are trebuie folosită în scopuri nobile, nicidecum meschine, cum ar fi răzbunarea pe boieri: „O, bunul meu domn! Viteazul meu soț! urmă ea, destul! Ajungă atâta sânge vărsat, atâte văduvii, atâta sărimani! Gândește că măria-ta ești prea puternic și că niște săraci boieri nu-ți pot strica. [...] Judecă că după viață este și moarte și că măria-ta ești muritor și ai să dai seamă!". Pentru a-și convinge interlocutorul, ea folosește amenințarea primită, pe care și-a însușit-o și o consideră întemeiată. Reacția soțului însă denotă impulsivitate, numind-o „muiere nesocotită", după care se corijează și urzește inteligent un nou plan pentru a-i distrage atenția de la faptele lui. Îi promite că va înceta omorurile, nu înainte de a-i oferi, cu sadism, „un leac de frică", premeditat deja.

Partea a treia prezintă un episod dramatic al istoriei Moldovei, anume crima colectivă a lui Lăpușneanul, înfăptuită cu ajutorul acoliților săi nevolnici. Ea constă în uciderea a 47 de boieri, din răzbunare personală.

Capitolul al III-lea

Atmosfera liniștită de la începutul capitolului prefațează gravele evenimente. Lăpușneanul apelează la un vicleșug demonic, mergând la biserică, invocând pretextul dorinței de împăcare definitivă cu boierii. Intențiile sale sunt previzibile, căci, deși merge într-un lăcaș sfânt și e „îmbrăcat cu toată pompa domnească", ascunde, din precauție, „un mic junghi cu plăsele de aur" și armură protectoare. Frica sa de confruntare derivă din cunoașterea propriilor intenții criminale asupra boierilor.

Discursul de la biserică

Lăpușneanul stăpânește arta disimulării și joacă rolul omului credincios, închinându-se la icoane, sărutând racla Sfântului Ioan. Naratorul surprinde însă un detaliu, pus pe seama zvonurilor, care denotă frica tiranului de pedeapsa divină, având deja în minte planul complet al răzbunării: „Spun că în minutul acela el era foarte galben la față și că racla sfântului ar fi tresărit.".

Discursul său de reconciliere este minuțios conceput, cu inteligență, diplomație și ipocrizie; trimiterile biblice la care apelează sunt menite să convingă audiența de intențiile sale pașnice: „Să trăim de acum în pace, iubindu-ne ca niște frați, pentru că aceasta este una din cele zece porunci: «Să iubești pre aproapele tău ca însuți pre tine și să ne iertăm unii pre alții, pentru că suntem muritori, rugându-ne Domnului nostru Iisus Hristos - își făcu cruce - să ne ierte nouă greșalele, precum iertăm și noi greșiților noștri. »". Amănuntul subiectiv este inserat de narator, atribuind cuvântării

personajului epitetul „deșănțată", desemnând ipocrizia lui Lăpușneanul, dar și dezaprobarea față de planurile acestuia.

Așa-zisa împăcare este sărbătorită printr-un ospăț la curtea domnească, după slujbă, la care sunt invitați boierii. Cu toții, în afară de Spancioc și Stroici (care nu aveau încredere în domnitor și care aleg să părăsească țara), dau curs invitației, dar banchetul ia o întorsătură neașteptată pentru aceștia, transformându-se într-un adevărat măcel.

Punctul de tensiune maximă al capitolului este scena în care se prezintă antiteza dintre reacțiile lui Lăpușneanul, care „râdea" și cele ale lui Moțoc, speriat de moarte în confruntarea cu domnitorul, „silindu-se a râde ca să placă stăpânului", dar a cărui teamă se manifestă prin reacții organice: „simțea părul zburlindu-i-se pe cap și dinții săi clănțănind". Cei doi privesc măcelul (toți cei 47 de boieri sunt sfâșiați de săbiile oamenilor domnitorului), iar Lăpușneanul așteaptă cu sadism momentul prielnic pentru a se răzbuna pe vornic. Intuiția domnitorului, născută dintr-o inteligență diabolică, nu dă greș, iar norodul, auzind că la curtea domnească se petrec niște fapte grozave, se strânge la porți, reacționând ca un singur individ, trăsătură psihologică surprinsă magistral de autor. Nemulțumirile invocate de aceștia merită o recompensă, iar Lăpușneanul le oferă, la cerere, capul unui boier considerat vinovatul simbolic pentru toate atrocitățile suferite de popor. Personajul colectiv este prezentat pentru prima oară în literatura română, fiind descris în amănunt; inițial, se remarcă prin derută, căci cu toții veniseră la curte „fără să știe pentru ce au venit și ce vrea", pentru ca, ulterior, să fie manipulați de dorința domnitorului de răzbunare, și de dorința ca mulțimea să îl ceară pe Moțoc, care să ispășească toate păcatele unei conduceri defectuoase. Deruta mulțimii se rezolvă atunci când o voce formulează o cerință pe placul lui Lăpușneanul: „Capul lui Moțoc vrem...". Boierului i se pare nedrept să se sacrifice la cererea prostimii, a unor oameni simpli, însă vorbele domnitorului denotă dorința sa nestrămutată de a pedepsi toate uneltirile lui Moțoc, dându-i argument chiar propriile vorbe: „Proști, dar mulți, răspunse Lăpușneanul cu sânge rece; să omor o mulțime de oameni pentru un om, nu ar fi păcat? Judecă dumneata singur. Du-te de mori pentru binele moșiei dumitale, cum ziceai însuți când îmi spuneai că nu mă vrea, nici nu mă iubește țara.". După ce Moțoc este linșat de popor, mulțimea se împrăștie, ca și când acest gest de cruzime ar fi reprezentat rezolvarea tuturor problemelor.

Scena uciderii celor 47 de boieri

Cu abilitate și cinism, Lăpușneanul se folosește de popor pentru a scăpa de intrigant și pentru a aduce liniște în rândul supușilor, atingându-și pe deplin scopurile propuse. Trăsăturile personajului principal ies din sfera umanului atunci când acesta construiește, din capetele boierilor, o piramidă în funcție de rangul lor, reprezentând „leacul de frică" pentru soția sa. Ruxanda este copleșită de această imagine macabră, dar și de cruzimea ieșită din comun a soțului; în contrast cu reacția ei, Lăpușneanul jubilează, văzându-și răzbunarea concretizată și dușmanii zăcând morți. Aceste fapte îl încadrează în tipologia demonului.

Capitolul al IV-lea

Ultimul capitol prezintă sfârșitul firesc al tiranului, după încă patru ani în care nu mai omorâse niciun boier, așa cum promisese; acesta, chinuit de „friguri", trăiește drama neputinței de a conduce, dublată de revolta împotriva celor care, spre a-l mai curăța de păcate, îl călugăresc. Amenințările sale se îndreaptă chiar împotriva propriului fiu și a soției, dorindu-și să îi omoare. În această situație-limită, Ruxanda și Mitropolitul Teofan, împreună cu Spancioc și Stroici, care veniseră să-i vegheze sfârșitul, iau decizia de a-l otrăvi, ușurându-i chinurile și curmându-i dorința de a omorî.

Chinurile morții sunt cumplite, iar cei doi boieri savurează momentele cu o bucurie sadică, amplificându-i reacțiile organice prin vorbe tăioase pedepsitoare: „învață a muri, tu care știai numai a omorî. Și apucându-l amândoi, îl țineau nemișcat, uitându-se la el cu o bucurie infernală și mustrându-l.".

Domnitorul își dă sfârșitul în chinuri, redate în detaliu de narator, ceea ce conferă o tentă naturalistă scrierii: „Nenorocitul domn se zvârcolea în spasmele agoniei; spume făcea la gură; dinții îi scrâșneau și ochii săi sângerați se holbaseră; o sudoare înghețată,

tristă a morții prevestitoare, ieșea ca niște nasturi pe obrazul lui. După un chin de jumătate de ceas, în sfârșit, își dete duhul în mânile călăilor săi.".

Finalul nuvelei este formulat ca o concluzie despre „o pată de sânge în istoria Moldovei", anume domnia lui Alexandru Lăpușneanul, portretul lui de la Mănăstirea Slatina stând mărturie a unor fapte care nu vor fi niciodată uitate.

În ceea ce privește **construcția personajelor**, se remarcă individualizarea lor prin detalii semnificative. **Personajul principal** este Alexandru Lăpușneanul, surprins începând cu venirea pentru recuperarea tronului, până la moartea sa inevitabilă. Celelalte **personaje secundare** gravitează în jurul acestuia: doamna Ruxanda, tipul angelic, prezentată în antiteză cu soțul, boierii, dintre care se remarcă cei patru, care formează delegația răsculată împotriva domnitorului, personajul colectiv, mulțimea, surprinsă prin detalii realiste, de natură psihologică, și Mitropolitul Teofan.

8
Construcția personajului

Alexandru Lăpușneanul

Personajul principal, Alexandru Lăpușneanul, întruchipează **tipul demonului**, personaj excepțional surprins în împrejurări deosebite, **de factură romantică**. Portretul său este minuțios construit, personalitatea lui remarcându-se prin **defecte majore**, dar și prin **calități**, puse însă în slujba răului.

Trăsătura sa dominantă este **setea nestăvilită de putere** care subordonează toate acțiunile sale pe parcursul nuvelei, dublată de o **dorință** care depășește sfera umanului, aceea **de a se răzbuna** pe boierii care l-au privat, prin uneltiri, de poziția socială pe care e convins că o merită cu prisosință.

Trăsături

Încă din primul capitol, aceste trăsături sunt evidente prin dialogul tensionat cu boierii. Până să le cunoască intențiile, el îi primește conform etichetei domnești, deși are intuiția că întâlnirea cu ei la intrarea în țară nu e de bun augur. Schimbul de replici dintre ei denotă **impulsivitatea** lui Lăpușneanul, a cărui mimică îi completează perfect vorbele, fiind foarte bine surprinse de autor, mizând pe intimidarea adversarilor. Se dovedește, de asemenea, un **fin cunoscător al psihologiei umane**, utilizând argumente viabile pentru a își demonstra calitățile de lider. Argumentația sa derivă dintr-o **inteligență ascuțită**, pusă însă în slujba intențiilor sale de răzbunare.

În relație cu Moțoc, Lăpușneanul se dovedește **abil, prevăzător**, gândind că îl va putea folosi pentru a-și atinge scopurile. Caracterul urât al vornicului îi e familiar, cunoscându-l ca întruchipând tipul intrigantului și al trădătorului.

Relația cu celelalte personaje

În capitolul al doilea, personajul central își dezvăluie adevăratul caracter, trecând de la amenințări la fapte reprobabile, dând ordin ca boierii să fie uciși, chiar dacă pricinile nu erau întotdeauna reale. Este reliefată astfel **cruzimea** actelor sale, ghidate doar de **răzbunare**. În antiteză, este prezentată Ruxanda, care intuiește că domnitorul este lipsit de sentimente nobile și profunde: „ar fi voit să-l iubească, dacă ar fi aflat în el cât de puțină simțire omenească.".

Disimulat, în capitolul al treilea, el se dovedește **regizorul unui plan diabolic**. Îmbrăcat de gală, promite boierilor, în casa Domnului, împăcarea, deși avea în minte să îi omoare la ospăț, fără a le da șansa de a se apăra. **Răutatea** fără margini care degenerează în **sadism**, combinată cu **viclenia și minciuna**, îl caracterizează pe deplin. Pe Moțoc îl trimite la moarte ironizându-l și bucurându-se de reacțiile unui om care își privește cu neputință moartea.

Gestul construirii piramidei trădează **trăsături negative** ieșite din sfera umanului, intrând în categoria patologiei sadismului. Construcția sa inedită îi readuce, paradoxal, liniștea sufletească, în loc să îi confere mustrări amare de conștiință. El întruchipează astfel **tipul demonului, al domnitorului tiran**.

Chinurile morții îl pun în situația dramatică de a fi **incapabil să conducă**. În loc să se căiască pentru faptele comise, își dorește să le amplifice printr-o crimă care le întrece pe toate, a cărui victimă ar fi trebuit să fie chiar fiul său. Deși aflat în postura de victimă a bolii, în puținele momente de luciditate, el îi amenință cu vorbe grele pe cei din jur. Otrăvirea sa este simbolică, având în vedere că însuși Mitropolitul consimte la moartea tiranului, fapt ce semnifică stârpirea răului care cuprinsese Moldova.

Lăpuşneanul este **caracterizat în mod direct** în special de către narator, care îi alcătuieşte un portret complex, în capitolul al treilea: „Împotriva obiceiului său, Lăpuşneanul, în ziua aceea, era îmbrăcat cu toată pompa domnească. Purta coroana Paleologilor şi peste dulama poloneză de catifea roşie, avea cabaniţă turcească. Nicio armă nu avea alta decât un mic junghi cu plăselele de aur; iar printre bumbii dulămii se zărea o zea de sârmă.". Pe parcursul scrierii, naratorul insereazã referiri la personalitatea sa cu rol de mărci ale subiectivităţii: „tiranul", „urâtul caracter", „deşănţată cuvântare", „bolnavul", „nenorocitul acesta".

Modalităţi de caracterizare

Pentru a-l măguli şi a-l face să renunţe la planurile de răzbunare, Ruxanda îl **caracterizează direct** astfel: „O, bunul meu domn! Viteazul meu soţ!"; ulterior, văzând cruzimea caracterului său şi primind cu tristeţe vorbele lui răzbunătoare, ea îl numeşte „nenorocit", lăsându-l pe patul de moarte cu cei doi boieri răzbunători.

Mândru de sine, încrezător în calităţile sale de lider, Lăpuşneanul se **autocaracterizează** încă de la începutul nuvelei în cadrul confruntării dialogate cu boierii: „Au doar nu sunt şi eu unsul lui Dumnezeu? [...] Care s-au întors de la uşa mea, fără să câştige dreptate şi mângâiere?".

Faptele reprobabile, gesturile, vorbele sale îl caracterizează pe deplin **în mod indirect**, personajul rămânând un simbol al tiraniei în istoria Moldovei. Replicile sale sunt celebre şi azi pentru încărcătura lor de ironie sadică şi superioritate exagerată: „Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu" sau „ Proşti, dar mulţi".

Relaţia dintre personajul principal negativ al nuvelei şi cel secundar pozitiv este foarte bine conturată şi se bazează pe **antiteza** de factură romantică. **Sadismul şi lipsa de sentimente** nobile ale lui Lăpuşneanul îşi află reversul în **frumuseţea spirituală a soţiei** sale. Orfană şi pândită de primejdii, fiica domnitorului Petru Rareş, cea care trecuse prin multe atrocităţi, văzându-şi un frate ucis şi pe celălalt renunţând la religia sa, este nevoită să se căsătorească, numai „ca să tragă inimile norodului", cu un străin fără sentimente, care îşi dorea cu orice preţ să fie domnitor, profitând de originea nobilă a acesteia. Fericirea ei conjugală constă în resemnare şi respect faţă de un soţ pe care nu-l înţelege şi nu îl acceptă din cauza faptelor sale oribile. Idealurile sale se spulberă când ajunge să îl cunoască şi îşi dă seama că disponibilităţile lui afective sunt nule.

9 Relaţia cu domniţa Ruxanda

Intervenţia pe lângă soţ, aflată fiind sub imperiul ameninţării unei reprezentate a celor ucişi, denotă dorinţa acesteia de a aduce pacea în ţară şi în sufletul domnitorului, deşi presimte că acesta nu o va asculta. Impulsivitatea soţului, care o numeşte „Muiere nesocotită!", îi răneşte sensibilitatea, dar nici corijarea acestei adresări nu îi aduce liniştea sufletească. Cererea ei e cât se poate de fondată: „Vreau să nu mai verşi sânge, să încetezi cu omorul, să nu mai văd capete tăiete, să sare inima din mine", dovedind milă profundă şi compasiune, sentimente pe care însă soţul ei nu le poate înţelege.

Gestul ei de a-l otrăvi pare contradictoriu în raport cu sufletul-i nobil, totuşi el derivă din spaima profundă că Lăpuşneanul va pune în aplicare planul de a-şi omorî fiul. Complicitatea Mitropolitului o susţine moral şi, deşi se remarcă prin frumuseţea spiritului, consimte la omorârea tiranului, oferindu-i ea însăşi otrava.

10 Arta narativă

În ceea ce priveşte **limbajul** prozei narative, se observă prezenţa arhaismelor („spahii", „vornic", „spătar", „pre", „prosti", „junghi" etc.) şi utilizarea regionalismelor („până", „şepte") prin care este conturată culoarea locală a textului. Stilul autorului este concis, sobru, simplu, folosind puţine mijloace artistice (de exemplu epitetul „deşănţată" sau metafora „în braţele acestei idre cu multe capete").

11 Încheiere

Întreaga scriere se remarcă prin complexitate şi profunzime; G. Călinescu afirma chiar că „nuvela istorică «Alexandru Lăpuşneanul» ar fi devenit o scriere celebră ca şi «Hamlet» dacă ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale. Nu se poate închipui o mai perfectă sinteză de gesturi patetice adânci, de cuvinte memorabile, de observaţie psihologică şi sociologică acută, de atitudini romantice şi intuiţie realistă".

Ioan Slavici – autor canonic

Specia literară – nuvelă psihologică

Varianta propusă: **Moara cu noroc**

1. Evidențiază *particularitățile nuvelei psihologice-realiste.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11
2. Prezintă *tema și viziunea despre lume.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 10 + 11
3. Evidențiază *relația dintre incipit și final.*
   1 + 2 + 3+ 4 + 5 + 6 + 7 + 11
4. Ilustrează *relația dintre două personaje .*
   1 + 2 + 3+ 4 + 6 + 8 + 9 + 11
5. Prezintă *modalitățile de construcție a unui personaj.*
   1 + 2 + 3+ 4 + 6 + 8 + 9 + 11

1 Încadrarea în epocă

Tematica scrierilor

Ioan Slavici este unul dintre cei patru mari clasici ai literaturii române, afirmându-se ca deschizător de drumuri prin crearea **romanului realist obiectiv** „Mara" și prin integrarea **elementelor de analiză psihologică** în scrierile sale. Acestea sunt dominate de conflicte puternice, cum ar fi patima banului, discrepanțele sociale, implicațiile socialului asupra individului, și prezintă satul sau orașul transilvănean din perspectiva tranziției de la orânduirea tradiționalistă către o nouă formă de organizare, anume capitalismul.

Încadrarea în specia literară și tipologie

Textul literar **„Moara cu noroc"** este publicat în 1881, în volumul intitulat „Novele din popor". Este o **nuvelă psihologică**, specie a genului epic, în proză, cu un singur fir narativ, care prezintă un conflict puternic, redat în manieră obiectivă, între personaje bine conturate, individualizate prin detalii semnificative; conflictul se dezvoltă pe două coordonate, una exterioară, care urmărește firul propriu-zis al evenimentelor, și una interioară, prin definirea implicațiilor pe care le au faptele în planul conștiinței personajului. Slavici se remarcă prin finețea observației în ceea ce privește descrierea stărilor sufletești și a transformărilor comportamentale determinate de acestea.

Încadrarea într-un curent literar

Nuvela „Moara cu noroc" este o proză de factură **realistă**, în cadrul căreia se remarcă: obiectivitatea perspectivei narative, omnisciența și omniprezența naratorului, relatarea la persoana a treia, veridicitatea, inspirația din realitate prin prezentarea societății ardelenești de la sfârșitul secolului al XIX-lea, descrierile detaliate, stilul sobru, fără figuri de stil și exprimare exactă.

2 Enunțarea temei

Firul epic al nuvelei este amplu, prezentând un **conflic puternic** în mod gradat, dozând **momentele de tensiune maximă**, anticipate prin **pauze descriptive**, iar **secvențele narative** sunt construite prin **înlănțuire**, evidențiind **tema** care prezintă consecințele nefaste pe care le are setea de îmbogățire asupra destinului uman.

3 Semnificația titlului

Titlul nuvelei este un topos literar care desemnează un han aflat la răscruce de drumuri, în pustietate. Locația, o fostă moară, simbol al perisabilului, este, în esență, aducătoare de ghinion, deși aparent este un spațiu privilegiat al „norocului" înavuțirii.

4 Elemente de structură

Tehnici narative

Incipitul nuvelei și **finalul** ei enunță cuvintele bătrânei, soacra personajului principal, conferind textului caracter **simetric**. Fixarea acțiunii între cele două raționamente ale bătrânei relevă folosirea **tehnicii narative a punctului de vedere**. Nuvela se deschide astfel cu sfatul dat de aceasta ginerelui, fost cizmar, care ia în arendă hanul de la Moara cu noroc pentru a-și spori câștigurile în vederea deschiderii unui atelier propriu de cizmărie: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit.".

Vorbele ei reprezintă înțelepciunea spirituală a poporului, pentru care e mult mai importantă împlinirea sufletească oferită de familie, decât îmbogățirea.

Finalul nuvelei revine simetric la vorbele bătrânei, rostite în urma tragediei petrecute cu familia sa: „Simțeam eu că nu are să iasă bine, dar așa le-a fost dat.". Ele explică în mod elocvent faptul că un fatum potrivnic este voința unei forțe superioare, căreia omul nu i se poate împotrivi.

5 Relația dintre incipit și final

Relația dintre incipit și final este foarte strânsă, soarta familiei lui Ghiță dovedindu-se a fi nemiloasă. La destrămarea acesteia și la moartea soților din final, contribuie, în primul rând, dorința nemăsurată a cizmarului de a **câștiga** bani, neluând în calcul spusele înțelepte ale soacrei sale. **Simetrică** este și **prezentarea drumului**, care duce la han, la începutul nuvelei, pentru ca, la finalul ei, **acesta** să se contopească sugestiv cu drumul vieții, căci bătrâna împreună cu cei doi copii își continuă destinul părăsind locul tragicelor evenimente: „Apoi ea luă copiii și plecă mai departe.".

Între cele două limite fixate de înțelepciunea populară, se desfășoară firul epic al nuvelei, de-a lungul celor șaptesprezece capitole, structurate pe două planuri: al conflictului exterior și al conștiinței personajului principal.

6 Coordonatele spațio-temporale

Relațiile temporale și spațiale sporesc veridicitatea subiectului. Acțiunea este plasată în Ardeal, în secolul al XIX-lea. Ea se desfășoară pe parcursul unui an, fiind simbolic plasată între două repere creștine: sărbătoarea Sfântului Gheorghe și Paștele.

7 Construcția subiectului

Expozițiunea este o descriere detaliată a drumului către han, care are rolul de a introduce cititorul pe tărâmul imaginației, și a locului ales de Ghiță pentru a se muta cu întreaga familie, în vederea asigurării unui venit substanțial. Drumul prezentat în mod obiectiv reliefează intruziunea într-un teritoriu al părăsirii, în care este indicat doar popasul, nu și stabilirea permanentă: „De la Ineu drumul de țară o ia printre păduri și peste țarini lăsând la dreapta și la stânga satele așezate prin colțurile văilor. Timp de un ceas și jumătate drumul e bun; vine apoi un pripor, pe care îl urci, și după ce ai coborât iar în vale, trebuie să faci popas, să adapi calul ori vita din jug și să le mai lași timp de răsuflare, fiindcă drumul a fost cam greu, iară mai departe locurile sunt rele.".

Spațiul privilegiat al popasului, hanul, are și el o aparență deplorabilă. Aceasta denotă semnele părăsirii; vechea moară are „lopețile rupte" și „acoperământul ciuruit de vremurile ce trecuseră peste dânsul". Semnificația creștină a celor cinci cruci aflate în împrejurimea hanului este dublată de o prevestire tragică, pentru că acestora li se vor adăuga încă două în foarte scurt timp.

La început, câștigul noului cârciumar este mulțumitor, fiind obținut pe cale cinstită: „Iară pentru Ghiță cârciuma era cu noroc. [...] sporul era dat de la Dumnezeu, dintr-un câștig bine făcut." Cu toții sunt foarte bucuroși, dar armonia lor prevestește evenimente de o tensiune dramatică. Ghiță este harnic și întreprinzător, soția sa, Ana, fiindu-i de mare ajutor, iar soacra este convinsă că presimțirea sa rea nu este întemeiată.

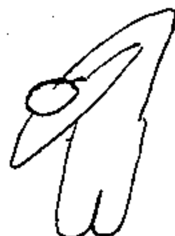
Intriga nuvelei este momentul în care la han își face apariția Lică Sămădăul, șeful porcarilor din împrejurimi, un personaj straniu, care exercită o influență negativă asupra celor din jur. Personalitatea sa puternică și înclinația maladivă a acestuia spre rău, vor determina dezechilibrul sufletesc al lui Ghiță și destrămarea familiei sale. Destul de repede, cârciumarul înțelege că „aci, la «Moara cu noroc» nu putea să steie nimeni fără voia lui Lică", iar el își dorește cu ardoare să rămână. Această situație îi oferă protagonistului o singură cale, nefavorabilă conștiinței sale, dar aducătoare de bani, anume prietenia cu Lică.

Apariția la han a lui Lică Sămădăul

Prin caracterizare directă, naratorul alcătuiește un portret sugestiv al Sămădăului, care se remarcă printr-o noblețe stranie: „Lică, un om de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustața lungă, cu ochii mici și verzi și cu sprâncenele dese și împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămașă subțire și albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin, cu codoriștea de os împodobit cu flori tăiate și cu ghintulețe de aur.".

Portretul lui Lică Sămădăul este completat de felul în care personajul se prezintă la han, cu orgoliul superiorității și cu o vădită dorință de a domina: „Eu sunt Lică,

sămădăul ... Multe se zic despre mine, şi dintre multe, multe vor fi adevărate şi multe scornite. Tu vezi un lucru: că umblu ziua-n amiaza mare pe drumul de ţară şi nimeni nu mă opreşte în cale, că mă duc în oraş şi stau de vorbă cu domnii.". Pe un ton poruncitor, Lică îi atribuie lui Ghiţă, fără a-i ascultă opinia, rolul de informator al său: „Eu voiesc să ştiu totdeauna cine umblă pe drum, cine trece pe aici, cine ce zice şi cine ce face, şi voiesc ca nimeni afară de mine să nu ştie. Cred că ne-am înţeles!?"; de la prima confruntare între personaje, cârciumarul are de ales: ori urmează drumul sugerat de Sămădău, ori se lipseşte de câştigul preţios de la han.



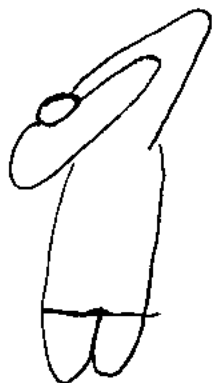
Conflictul interior

Desfăşurarea acţiunii surprinde atitudinea dominatoare a lui Lică ce va declanşa în conştiinţa personajului central **conflictul** dintre impulsul de a rămâne independent şi observaţia realistă că, împotrivindu-se stăpânului locului, nu va putea rezista prea mult ca hangiu. Deşi îşi dă seama că Lică reprezintă o ameninţare pentru familia lui, însăşi soţia sa, Ana, prevenindu-l că acesta este „om rău şi primejdios", Ghiţă se hotărăşte să rămână, dar, simţindu-se în nesiguranţă, reacţionează în defensivă, şi îşi ia câteva măsuri de precauţie: cumpără de la Arad două pistoale, ia doi câini şi angajează o slugă, pe nume Marţi.



Pe fondul profundei îngrijorări care îi măcina cugetul, manifestările exterioare ale personajului încep să se schimbe; astfel, dintr-un om deschis, vesel, optimist, devine „ursuz", irascibil, trecând repede de la o stare la alta: „se aprindea pentru orişice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca mai nainte, ci râdea cu hohot, încât îţi venea să te sperii de el".

Înainte de a lua în arendă hanul, Ghiţă îi aduce soacrei ca argument pentru plecarea lor dorinţa de a schimba condiţia sa umilă de cizmar: „să rămânem aici, să cârpesc şi mai departe cizmele oamenilor, care umblă toată săptămâna în opinci ori desculţi, iară dacă duminica e noroi, îşi duc cizmele în mână până la biserică". Astfel, personajul îşi făureşte un ţel în viaţă, anume acela de a strânge bani pentru a-şi deschide o afacere profitabilă; după calculele sale, trei ani i-ar fi fost suficienţi ca să treacă de la munca brută la coordonarea muncii altora: „«Trei ani, numai trei ani să pot sta aici», îşi zicea el, «să mă pun în picioare, încât să pot să lucrez cu zece calfe şi să le dau altora de cârpit.»" Monologul interior denotă frământările sale în vederea definirii unui destin independent financiar.



Gândurile îi sunt însă în discrepanţă cu faptele, căci este din ce în ce mai îngrijorat, văzând că Lică şi prietenii săi făceau consumaţie la han fără să plătească. În confruntarea cu aceştia, Ghiţă ajunge chiar să regrete că are familie şi că nu poate să rişte, sfidând cinstea, alături de Lică: „Ghiţă întâia oară în viaţa lui ar fi voit să n-aibă nevastă şi copii, pentru ca să poată zice: «Prea puţin îmi pasă!». Se gândea la câştigul pe care l-ar putea face în tovărăşie cu Lică, vedea banii grămadă înaintea sa şi i se împăienjeneau parcă ochii: de dragul acestui câştig ar fi fost gata să-şi pună pe un an, doi capul în primejdie.". Pentru el, banul devine astfel o obsesie de care nu va scăpa până la finalul fulgerător al vieţii sale.

În scurt timp, cârciumarul îşi dă seama că Lică este stăpânul absolut al locurilor în faţa căruia el este lipsit de apărare, presimţire certificată de faptul că măsurile sale de apărare se dovedesc ineficiente.

Deşi Ana intuieşte influenţa nefastă pe care o are Lică asupra lui Ghiţă şi îşi previne soţul, caracterizându-l pe Sămădău ca fiind „pătimaş", „rău şi primejdios", lui Ghiţă îi merge din ce în ce mai bine din punct de vedere financiar, dar, pentru bani, trebuie să accepte compromisurile pe care le implică prietenia cu Lică. Încetul cu încetul, omul cinstit de odinioară se obişnuieşte cu înţelegeri tacite, profitabile, dar necinstite. Însuşi îşi găseşte scuze la nivelul conştiinţei, redate prin monolog interior: „Ei! Ce să-mi fac?...Aşa m-a lăsat Dumnezeu!...Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voinţa mea? Nici cocoşatul nu e însuşi vinovat că are cocoaşe în spinare.".

Astfel, Ghiţă se arată din ce în ce mai amabil cu noul său prieten şi, în semn de prietenie, o îndeamnă pe Ana să joace cu Lică, aruncând-o în braţele acestuia: „Dar năzuroasă mi s-a făcut nevasta! Joacă, muiere; parcă are să-ţi ia ceva din frumuseţe.". Fin observator al psihologiei umane, naratorul notează reacţiile celor

doi soți: Ana este captivată de joc, simțind plăcerea apropierii de Lică, pe când în sufletul lui Ghiță se înfiripă sentimentul geloziei, care se va dezvolta pe parcurs, ducând la dezumanizarea totală din final.

Personajul principal devine părtaș la nelegiuirile înfăptuite de Sămădău și de tovarășii săi. Prima acțiune majoră de complicitate cu răul este mărturia falsă: deși știe că Lică a părăsit hanul, în noaptea în care arendașul a fost jefuit, jură pe cruce că acesta „a stat toată noaptea la cârciumă". Având o personalitate ușor de manipulat, Ghiță nu găsește nicio soluție viabilă pentru a spune adevărul, construindu-și un raționament propriu, cu două variante nefavorabile pentru sine: „ori Lică ajungea să fie dovedit și pus la pedeapsă și nici el, Ghiță, ca un om însoțit cu un făcător de rele nu putea să scape cu obrazul curat; ori Lică scăpa și atunci Ghiță trebuia să se teamă de răzbunarea lui.". Faptul în sine se constituie ca o lecție de viață, pentru că odată ce el devine complice la fapte reprobabile, este forțat de împrejurări să se afunde și mai adânc în rău, din care doar tăria de caracter l-ar putea elibera. Ghiță este însă, pe de-o parte, foarte ușor de manipulat, fapt speculat de Lică, iar pe de altă parte trăiește cu dorința obsesivă de a câștiga cât mai mulți bani. Lică nu se teme de judecată și știe foarte bine că Ghiță nu îl va trăda; se dovedește a fi un bun cunoscător al psihologiei umane, mizând întotdeauna pe slăbiciunile celorlalți.

Frământările din conștiința lui Ghiță devin remușcări amare, fapt care dovedește că fondul său sufletesc este bun, dar anturajul și setea de înavuțire îl transformă treptat într-un nelegiuit. El își iubește familia și are circumstanța atenuantă că acțiunile sale ar putea duce la îmbunătățirea stării materiale a acesteia. Totuși, realizează că rănile conștiinței sale sunt de nereparat: „Sărmanilor mei copii, voi nu mai aveți, cum avuseseră părinții voștri, un tată om cinstit" sau „Iartă-mă, Ano. Iartă-mă cel puțin tu, ca eu n-am să mă iert cât voi trăi pe fața pământului.".

O speranță de reabilitare pentru Ghiță o constituie alianța cu Pintea, fost tovarăș de tâlhărie cu Lică, ajuns jandarm și dornic de a se răzbuna pe acesta. Cârciumarul adoptă o atitudine duplicitară, căci, deși se aliază cu omul legii în vederea închiderii lui Lică, rămâne prieten cu acesta din urmă și, în continuare, complicele lui. Noua faptă care contribuie la dezumanizarea personajului este tot sperjurul, dar, de această dată, jură strâmb în favoarea lui Lică la acuzația de crimă. Sămădăul omorâse o văduvă și pe copilul acesteia, iar Ghiță, deși știe adevărul, se dezice și de această dată de el. Lică păstrează atitudinea superioară față de cei din jur, ironizându-l și sfidându-l pe Pintea: „când mi-oi vedea eu ceafa cu ochii, atunci să știi că încep a crede în hărnicia voastră și a mă teme de voi. Eu să fiu, măi, în locul tău, te dovedesc și chiar dacă n-ai fi vinovat.".

Scăpând de învinuirea de crimă, Lică i se confesează lui Ghiță cu scopul de a-l intimida și de a-l determina să îl apere în continuare, dovedindu-și abilitatea de a-l subjuga prin înspăimântare. Primul omor îl înfăptuise pentru bani, iar următorul, spune el, a avut rolul de a-i vindeca încărcata conștiință; de atunci, a continuat să omoare din sadism, recunoscând că „sângele cald e ca o boală" și că „grozavă e plăcerea de a-l lovi pe omul care te supără, de a-l lovi tare, ca să-l sfărmi, când te-a atins cu o vorbă sau cu o privire". Lică îi mai destăinuie lui Ghiță, anticipându-i finalul, că punctul slab al cârciumarului este iubirea puternică pentru o singură femeie, anume soția sa, ceea ce cu siguranță îl va duce la pierzanie.

Întâmplător, găsind o bancnotă cu un colț rupt în sertarul cârciumii, bancnotă care aparținea văduvei ucise, Ana realizează că soțul ei este complice la nelegiuirile lui Lică. Ea este foarte speriată, căci intuia ce fel de om este Sămădăul și totodată este convinsă că înstrăinarea lui Ghiță de familia sa este rodul frământărilor sufletești cauzate de faptele rele la care îl obliga prietenia cu Lică.

Dominat de dorința obsesivă de a face bani, dar și frământat de speranța că îl va putea dovedi pe Lică, dându-l pe mâna jandarmului, cârciumarul nu pleacă de Paște împreună cu familia; el și Ana rămân să petreacă la han, știind că li se va alătura și Sămădăul. Acesta din urmă este hotărât să îl subjuge total pe Ghiță și pentru aceasta trebuie să îl vindece de dragostea obsesivă pentru o singură femeie, presupunând că astfel îl va scăpa de un punct slab, luându-l în stăpânirea sa. Faptele evidente -„o juca

pe Ana de abia îi mai atingeau picioarele pământul"- sunt completate cu vorbe acuzatoare la adresa femeii, rostite cu rolul de a îi demonstra lui Ghiță că, oricât de îndrăgostită ar fi ea de soț, tot va reuși să o seducă: „Tu vezi că ea mi se dă de bună voie: așa sunt muierile". Ana are astfel certitudinea că Ghiță nu o mai iubește și, din răzbunare și deznădejde, i se dăruiește lui Lică, accentuând caracterul slab al soțului ei, aflat în antiteză cu cel al Sămădăului. În timp ce Ghiță „nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești", așa cum însăși îl caracterizează în mod direct, Lică exercită asupra ei o atracție puternică izvorâtă, paradoxal, din teamă, dar și din patimă.

Gestul de a o lăsa pe Ana cu un om sadic, foarte periculos și de a pleca după Pintea pentru a-l dovedi pe Lică în fața legii, ține de sfera dezumanizării totale a personajului, iar anormalitatea faptei este recunoscută și de jandarm: „Și eu îl urăsc pe Lică, dar n-aș putea să-mi arunc o nevastă ca a ta drept momeală în cursa cu care vreau să-l prind".

Deși cârciumarul își iubește soția, nu poate suporta ideea că ea este atrasă de Lică și că i-a fost infidelă, așa că recurge la crimă: o înjunghie în inimă, omorând astfel odată cu ea și propriul suflet, iar faptul că el este împușcat de Răuț, vine ca o absolvire de existența care își pierduse, pentru el, orice semnificație. Pedeapsa capitală oferită de propriul destin este o corecție morală irevocabilă pentru faptele sale rele și se constituie ca **punct culminant** al nuvelei.

Urmărit fiind de Pintea, Lică știe că nu are scăpare și se sinucide violent și orgolios, izbindu-se cu capul de trunchiul unui copac spre a nu-i oferi jandarmului satisfacția de a-l prinde.

Deznodământul nuvelei prezintă mistuirea hanului de un foc purificator, iar singurele personaje care supraviețuiesc sunt cele inocente, bătrâna și cei doi copii. Finalul revine simetric la vorbele bătrânei, venită doar să constate cu neputință că destinul implacabil curmase viața celor doi soți, după care ea pornește pe drumul vieții împreună cu cei doi copii, simbol al speranței în existența unui viitor mai bun.

8 Construcția personajului

Ghiță este personajul principal al nuvelei realiste psihologice „Moara cu noroc", remarcându-se prin complexitate. De-a lungul firului epic, personalitatea sa cunoaște schimbări profunde, transformându-se treptat și dramatic, dintr-un **cizmar cinstit** într-un **cârciumar** care trăiește cu **obsesia banilor**. Acesta intră într-un anturaj nefast, fiind sub influența malefică a lui Lică Sămădăul și înfăptuiește nelegiuiri grave care culminează cu o crimă tocmai împotriva celei pe care o iubea cel mai mult.

Trăsături

La începutul nuvelei, el întruchipează **individul nemulțumit de condiția sa socială** umilă, de a cârpi cizmele oamenilor înstăriți, pe care o identifică lipsei demnității și independenței. Nu ține cont de sfatul înțelept al soacrei și își dorește mai mult. Atitudinea lui este întemeiată, până la un anumit punct, pentru că depășirea propriei condiții prin muncă cinstită conduce către **progresul personal**. Ghiță se dovedește astfel **întreprinzător** când ia în arendă hanul de la fosta moară. Fiind harnic și descurcăreț, reușește cu ajutorul familiei, cu care trăiește în deplină armonie, să obțină câștiguri mulțumitoare, fapt care îl conduce spre fericirea temporară. Marea sa eroare este că își fundamentează împlinirea sufletească pe câștigul de bani, ceea ce devine pe parcurs o **obsesie**, care îl **dezumanizează**.

Situația inițială este perturbată de apariția personajului negativ, dominator. Prezența lui Lică Sămădăul denotă faptul că, în acele locuri neprielnice, nu poate rezista nimeni care se bazează pe cinste, căci ele sunt sub stăpânirea răului. Acesta condiționează starea materială a lui Ghiță de **complicitatea** cu el, arătându-i că nu va putea rămâne la han păstrându-și independența. Cârciumarul își dovedește **caracterul slab** în raport cu porcarul, care își afirmă de la început superioritatea.

Deși Ana este intuitivă și își previne soțul despre faptul că Lică este „om rău și primejdios", cârciumarul nu o ia în seamă și acceptă să fie **informatorul** Sămădăului, anunțându-l „cine umblă pe drum [...] cine ce zice și ce face".

Încă de la început, cele două personaje sunt prezentate în **relație de opoziție**: Lică este ferm și poruncitor, Ghiță este **un caracter slab, umil și ușor de stăpânit**.

Conştiinţa acestuia din urmă manifestă un puternic dezechilibru, un conflict generat de dorinţa sa de a rămâne un om cinstit şi obsesia de a avea bani, fapt posibil numai prin tovărăşia cu Lică. Pe parcurs, cârciumarul trece prin mai multe stări, care îl conduc către **pierderea propriei identităţi** şi câştigarea uneia iluzorii, aceea a câştigului obţinut pe căi necinstite, care nu-l poate duce decât la pierzanie. Devine **fricos**, îşi ia măsuri de prevedere împotriva unui presupus duşman, când, de fapt, forţa distructivă a propriei vieţi se află în sine, concretizându-se în dorinţa de înavuţire rapidă. Lică nu e astfel decât o unealtă a fatumului cârciumarului, pentru care „liniştea colibei" sale nu era de ajuns pentru a-l face fericit.

Modalităţi de caracterizare

Comportamentul său se schimbă pe parcursul nuvelei; dintr-un **om vesel şi optimist, „om harnic şi sârguitor"**, aşa cum îl caracterizează, în **mod direct**, naratorul, el **devine „ursuz", irascibil, trecând uşor de la o stare la alta**: „se aprindea pentru orişice lucru de nimic, nu mai zâmbea ca mai nainte, ci râdea cu hohot, încât îţi venea să te sperii de el". Manifestările sale exterioare sunt generate de un puternic **conflict interior** care răbufneşte trădând primele semne ale dezumanizării, căci în forul său interior personajul ajunge chiar să regrete că are familie, pentru că o considera o piedică în vederea realizării idealului de îmbogăţire rapidă.

Dezumanizarea sa este evidentă în momentele în care, de dragul câştigării încrederii Sămădăului, o împinge pe Ana, pe care o iubeşte enorm, în braţele acestuia, **folosindu-se de ea, în mod egoist, meschin**, pentru atingerea propriilor ţeluri.

Imaginea de om cinstit a lui Ghiţă se destramă pe parcurs, acesta făcându-se vinovat de fapte din ce în ce mai grave: **părtaş la afacerile necinstite** ale lui Lică, **complicitate** la jaf şi la crimă, sperjur, şi, la final, **crimă** împotriva propriei soţii pentru a cărei greşeală însuşi e vinovat. Deşi are intenţia de a-l trăda pe Lică, Ghiţă este **duplicitar**, gândindu-se cu lăcomie că ar putea să mai câştige de pe urma acestuia înainte de a-l denunţa.

Remuşcările lui Ghiţă sunt **momente scurte de revenire la umanitate**, în care acesta îşi deplânge sincer propria soartă, de care e conştient că e determinată, în mare parte, **obsesia sa de a se îmbogăţi**. El e capabil să se gândească profund la destinul copiilor săi, care nu vor mai avea parte de amintirea unui părinte cinstit, păstrător al valorilor morale pe care familia lor le promovează, mai ales prin vocea bătrânei.

La final, Ghiţă devine **criminal**, omorându-şi soţia din gelozie şi ajungând astfel pe ultima treaptă a dezumanizării. Slavici, un profund moralist, nu ezită să-i aplice o binemeritată pedeapsă capitală; moartea se constituie ca singura soluţie salvatoare, căci la cât de slab e caracterul său, cu siguranţă nu ar fi putut trece niciodată peste obsesii şi remuşcări.

În ceea ce priveşte **modalităţile de caracterizare**, predomină **caracterizarea indirectă**, bazată pe trăsături ce reies din faptele, vorbele, atitudinea personajului, cum ar fi teama, suspiciunea, neliniştea permanentă. Naratorul îl caracterizează **în mod direct**, la începutul nuvelei, ca fiind **„om harnic şi sârguitor"**, pentru ca, pe parcurs, să devină **„ursuz", „pus pe gânduri", preocupat** de frământările sale interioare. De asemenea, naratorul notează obsesia nestăvilită a personajului de a se îmbogăţi: „Se gândea la câştigul pe care l-ar putea face în tovărăşia cu Lică, vedea banii grămadă înaintea sa şi i se împăienjeneau parcă ochii", dovedindu-şi, **în mod indirect, lăcomia**.

Monologurile interioare denotă frământări sufleteşti puternice, personajul **autocaracterizându-se** ca un **om necinstit**, trăsătură de care îi este ruşine, dar pe care o motivează pueril printr-o pornire interioară de nestăvilit, dând vina pe destin.

9 Relaţia cu celelalte personaje

În relaţie cu celelalte personaje, Ghiţă se dovedeşte a fi un **caracter slab**; deşi şi-a dorit prosperitatea, fondul său sufletesc nu a putut susţine independenţa câştigată şi de aceea a devenit victima propriei sale iluzii. În confruntarea cu tăria de caracter a personajului malefic Lică Sămădăul, el nu are nicio şansă de a reuşi să se împotrivească. Soţia sa, Ana, este la fel de slabă ca şi el, dar are forţa interioară de a-l preveni de un fapt pe care şi el îl vede ca pe o ameninţare, dar căruia este incapabil să i se sustragă.

Relația cu Lică Sămădăul

Lică este personajul negativ al nuvelei, reprezentant al răului, întruchipând tipul demonului, de factură romantică. Are foarte multe defecte, iar calitățile sale – inteligență, perseverență, superioritatea caracterului – sunt subordonate **ambiției exagerate, sadismului, dorinței de a face rău** oricui nu i se supune.

Autorul îl caracterizează **în mod direct** încă de la prima sa apariție, subliniind, prin observații detaliate, psihologia personajului. Capacitatea sa de a-i domina pe cei din jur, de a-i manipula, este evidentă prin **adresarea infatuată și autoritară** chiar de la prima întâlnire cu cârciumarul. Dând dovadă de o noblețe stranie, personajul exercită o fascinație inexplicabilă pentru cei din jur, Ana și Ghiță rămânând impresionați de apariția sa. De-a lungul nuvelei, personajul rămâne constant în rău, determinând schimbarea totală a destinului cârciumarului. Frica de Lică, amplificată și de destăinuirea acestuia despre cum a început să omoare și cum crima a devenit, pentru el, o boală grea, domină personalitatea slabă a lui Ghiță, determinându-l să reacționeze așa cum își dorește Lică.

Abilitatea lui Lică de a manipula se bazează pe o fină cunoaștere a psihologiei umane, iar în raport cu Ghiță, acesta **speculează vulnerabilitățile** sale, anume dorința obsesivă de îmbogățire și iubirea profundă pentru o singură femeie.

Finalul celor doi este pe măsura faptelor fiecăruia: Ghiță este împușcat, fiind prea slab să se sinucidă, dar sancționat moral de către autor, pe când Lică își gândește moartea cu tărie de caracter și orgoliu; se sinucide în mod violent, izbindu-se cu capul de trunchiul unui copac. În moarte, ca și în viață, este evidentă cruzimea personajului.

Relația cu Ana

În relație cu Ana, soția sa, Ghiță își dovedește incapacitatea de a rămâne în mod constant un soț devotat, care are încredere deplină în soție. Deși ea îl previne în legătură cu Lică, el nu o ia pe deplin în seamă, fiind mai puternică dorința de a rămâne la han, decât dragostea pentru familia sa, pe care era dator să o protejeze. Fascinația pe care o exercită Sămădăul asupra ei este un motiv de gelozie pentru soțul care își cunoaște limitele, dându-și seama că porcarul are trăsături pe care el nu le va putea avea niciodată. Înstrăinarea lui Ghiță de Ana este resimțită de aceasta în mod dramatic, fiind nevoită să intuiască răul care se întâmplă, pentru că soțul ei este incapabil de a comunica. Ei i se atribuie rolul de a asista neputincioasă la destrămarea propriei familii, pentru ca, la final, să realizeze că Ghiță a abandonat-o în favoarea celui de care se temea cel mai mult, dar și că Lică îi e superior lui Ghiță prin tăria sa de caracter. Jucând rolul victimei, ea este ucisă de către cel pe care îl iubește, într-o scenă de un profund dramatism: „Ana era întinsă la pământ și cu pieptul plin de sânge cald, iară Ghiță o ținea sub genunchi și apăsa cuțitul mai adânc spre inima ei".

Tragismul destinului lor are un numitor comun: dorința de a avea ceva mai mult decât le rezervase deja soarta.

10 Arta narativă

Limbajul artistic al nuvelei se caracterizează prin **sobrietatea** și **concizia** stilului de factură clasică. Obiectivitatea perspectivei narative este completată cu detalii semnificative cu privire la gândurile personajelor, care le determină manifestările exterioare. Stilul direct și cel indirect sunt completate de stilul indirect liber, modalitatea de reproducere la persoana a treia a ceea ce gândesc personajele. Monologul interior se împletește cu narațiunea, descrierea și dialogul, determinând evoluția tensionată a conflictului către un deznodământ tragic.

11 Încheiere

Nuvela psihologică „Moara cu noroc" este o capodoperă a literaturii române, deschizând calea către marile creații epice din perioada interbelică, despre care criticul literar G. Călinescu afirma că este „o nuvelă solidă cu subiect de roman".

Varianta propusă: În vreme de război

1. Evidențiază *particularitățile nuvelei psihologice-realiste.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9
2. Ilustrează *tema și viziunea despre lume.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 8 + 9
3. Evidențiază *relația dintre incipit și final.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 9
4. Evidențiază *relația dintre două personaje.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 9
5. Prezintă *modalitățile de construcție a unui personaj.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 9

1 Încadrarea în epocă

I. L. **Caragiale** este cunoscut, în special, ca fiind cel mai de seamă dramaturg al literaturii române, fiind supranumit de criticul literar Garabet Ibrăileanu „cel mai mare creator de viață din întreaga noastră literatură". Ca și scrierile sale aparținând genului dramatic, opera sa epică relevă intuiția unui creator genial, al cărui univers imaginar se află la confluența curentelor literare.

Caragiale este un autor **clasic** prin capacitatea sa de a construi caractere, prin limpezimea, concizia și precizia stilului. În același timp, el reprezintă **realismul**, opera sa fiind „un dosar de existențe", care „fac concurență stării civile" (G. Ibrăileanu). În proză, scrierile sale capătă tente **naturaliste**, prin capacitatea de a investiga realitatea din punct de vedere atât tipologic, cât și patologic, prezentând o legătură cauzală între fapte și luând în calcul influența eredității asupra destinului individual.

Tematica nuvelelor

Ca și Ioan Slavici, Caragiale se remarcă prin crearea **nuvelei realist-psihologice**; universul predominant comic din piesele de teatru este înlocuit, în nuvelele sale, „O făclie de Paște", „Păcat", „Două loturi", „În vreme de război", cu prezentarea laturii dramatice a destinului uman.

2 Apariție
Enunțarea temei

Textul literar **„În vreme de război"** este publicat în 1898, în revista „Gazeta săteanului". Constituindu-se ca **o creație realistă cu ecouri naturaliste,** acesta dezvoltă **tema obsesiei**, care derivă din avariția personajului, și care ajunge până la nebunie.

3 Încadrarea în specia literară și tipologie

Opera este o **nuvelă psihologică**, specie a genului epic, în proză, cu un singur fir narativ, care prezintă un conflict puternic, redat în manieră obiectivă, între personaje bine conturate, individualizate prin detalii semnificative; conflictul se dezvoltă pe două coordonate, una exterioară, care urmărește firul propriu-zis al evenimentelor, și una interioară, prin definirea implicațiilor pe care le au faptele în planul conștiinței personajului.

Încadrarea într-un curent literar

Nuvela „În vreme de război" este o proză de factură **realistă,** fapt evidențiat de o serie de trăsături **specifice curentului literar**: obiectivitatea perspectivei narative, omnisciența și omniprezența naratorului, relatarea la persoana a treia, veridicitatea, inspirația din realitate prin prezentarea societății, utilizarea descrierii, stilul sobru, fără figuri de stil, exprimarea exactă. În această nuvelă, realismul prezintă particularitatea folosirii tentelor **naturaliste**, prin analizarea detaliată a unui caz de conștiință, măcinat de obsesie, la care contribuie factorul ereditar, gradând evoluția lui până la pragul pierderii totale a contactului cu realitatea căreia îi aparține;

naratorul îi întocmeşte personajului o adevărată fişă clinică alcătuită din toate detaliile despre stările prin care trece.

3 **Semnificaţia titlului**

Semnificaţia titlului face, aparent, referire la Războiul de Independenţă, din 1877, eveniment istoric de care se leagă înrolarea preotului Iancu din Podeni. În esenţă însă, titlul se axează pe ideea războiului interior, pe conflictului dramatic din conştiinţa personajului principal, generat de obsesia întoarcerii fratelui său.

4 **Elemente de structură**

Construcţia subiectului este clasică, firul epic de scurtă întindere fiind structurat pe trei capitole, acestea redând frământările interioare ale personajului principal, cârciumarul Stavrache, care devin obsesive şi îl conduc spre o ireversibilă cădere psihică.

Conflict

Firul epic al nuvelei prezintă, în mod gradat, un **conflict puternic** axat pe două coordonate, exterioară şi interioară, dozând **momentele de tensiune** anticipate prin **pauze descriptive**, iar **secvenţele narative** sunt construite prin **înlănţuire**.

Incipit

Nuvela debutează ex abrupto, printr-un **incipit sumar**, care schiţează câteva informaţii despre un personaj enigmatic, preotul Iancu din Podeni, fratele cârciumarului Stavrache. Naratorul, deşi cunoaşte mai mult decât relatează, îşi asumă punctul de vedere neimplicat, prezentând faptele din unghiul de vedere al martorului: „În sfârşit ceata de tâlhari căzuse prinsă în capătul pădurii Dobrenilor. Doi ani de zile, vreo câţiva voinici, spoiţi cu cărbuni pe ochi, foarte-ndrăzneţi şi foarte cruzi, băgaseră spaima în trei hotare. Întâi începuseră cu hoţia de cai; apoi o călcare, două cu cazne; pe urmă omoruri. Între altele făcuseră acum în urmă o vizită despre ziuă lui Popa Iancu din Podeni.".

Final

Finalul textului prezintă degradarea umană prin înnebunire, singura soluţie artistică posibilă, verosimilă pentru curmarea unei obsesii puternice.

5 **Construcţia subiectului**

Expoziţiunea textului se axează iniţial pe descrierea personajului secundar, preotul, a cărui existenţă însă oferă cheia interpretării nuvelei. El este caracterizat în mod direct de către narator: „Popa era un om cu dare de mână; rămas văduv, deşi foarte tânăr, trăia cu maică-sa. Îi mergeau treburile cât se poate de bine. În timp de un an şi jumătate, cumpărase două sfori de moşie, ridicase un han şi o pereche de case de piatră; vite multe, oi, cinci cai, şi mai avea, se zice, şi bănet. Astea băteau la ochi, toată lumea credea că popa găsise vreo comoară.". Deşi are un statut social privilegiat, popa Iancu Georgescu preferă să îşi sporească averea conducând o bandă de tâlhari şi înscenând propria sa jefuire, pentru a părea credibil în faţa oamenilor.

Hangiul Stavrache, înstărit şi el, „om cu dare de mână, cu han în drum", reacţionează impulsiv când află cine era, de fapt, fratele său mai mic, ocărându-l, mai ales că şi el se temea că va fi prădat de respectiva bandă de hoţi. Conştient fiind că odată prinşi tovarăşii săi de tâlhărie, oamenii legii vor ajunge negreşit să-l găsească şi pe el, preotul găseşte de cuviinţă să i se confeseze cârciumarului, pentru a găsi împreună o soluţie. Stavrache elaborează un plan rapid, mai ales că, la han, poposise în acea noapte un grup de voluntari care mergeau la război; astfel, el se gândeşte că plecând cu ei, fratele îşi va pierde urma şi va scăpa de acuzaţiile grave.

Intriga şi **desfăşurarea acţiunii** sunt concentrate în cea de-a doua parte a nuvelei. Atunci când îl credea „pierdut de-a binele" pe fratele său, hangiul primeşte două scrisori.

Prima era redactată de Iancu, cel care îl înştiinţa despre faptele sale vitejeşti de pe front; paradoxal, Stavrache se arată iritat de aceste veşti şi „mototoli hârtia după ce mai privi bine data: în adevăr, scrisoarea era expediată cu trei zile mai nainte de luarea Plevnei. Dar acuma...". În tot acest timp, cârciumarul a sperat, de fapt, ca Iancu să nu se mai întoarcă; aflând că a fost decorat pe front, dar şi că, la judecată, banda de tâlhari nu pomenise nimic de căpetenia ei, el se întreabă retoric, neştiind ce să mai creadă, dacă fratele său va reveni vreodată, condamnând în sinea sa justiţia pentru omiterea inculpării. Din reacţiile şi raţionamentele sale, cititorul deduce că hangiul nu-şi doreşte să-şi mai vadă fratele, mai ales că acesta deţinea o avere considerabilă, pe care ar fi putut-o primi chiar el, dacă nu se mai auzea nimic de fratele său.

Speranţele i se confirmă la citirea celei de-a doua scrisori, cea redactată cu „slova străină", prin care i se comunică faptul că fostul preot murise. Prima sa reacţie este una obişnuită; cârciumarul „a plâns mult, mult, zdrobit de trista veste", dar „a strâns bine scrisoarea", fără să o mototolească, ea reprezentând o dovadă că el este unicul moştenitor al averii fratelui. Aşa-zisa tristeţe a hangiului nu a durat mult, căci „repede" a plecat în căutarea unui avocat, să se informeze cum poate intra „în stăpânirea averii unui frate bun pierdut".

Remarca ironică a avocatului, anume că doar fratele dispărut se poate întoarce să-l priveze de avere, are puternice rezonanţe în subconştientul hangiului, dând naştere unei forme incipiente a obsesiei.

Firul epic prezintă în continuare îmbinarea dintre planul real şi cel halucinatoriu, până la confuzia totală a lor, căci Stavrache are coşmaruri legate de întoarcerea fratelui. După cinci ani de la terminarea războiului, singurul care perturbă existenţa hangiului este preotul Iancu, „volintirul, care venea din când în când, de pe altă lume, să tulbure somnul fratelui său. Avocatul avusese dreptate. Singur popa avea dreptul să neliniştească pacinica stăpânire a hangiului.".

Acţiunea creşte gradat în tensiune, generată fiind de obsesiile hangiului, care derivă din coşmarurile sale în care îi apare imaginea fratelui dispărut. Cele două vise rău-prevestitoare îl înfăţişează pe Iancu în haina de ocnaş, respectiv de căpitan, rostind aceeaşi replică-laitmotiv: „Gândeai c-am murit, neică?". Deşi încearcă să se liniştească, să supună subconştientul planului real, deşi merge la biserică pentru a scăpa de halucinaţii, destinul său se subordonează total obsesiei, care îl conduce treptat, dar sigur, către pierderea totală a raţiunii. Ambele coşmaruri relevă agresivitatea celor doi, dar şi frica inexplicabilă a lui Stavrache de o posibilă dorinţă de răzbunare a fratelui.

Capitolul al treilea al nuvelei concentrează **punctul culminant** şi **deznodământul**. Prezentarea unei naturi ostile, continuând parcă atmosfera încărcată din planul visului, se împleteşte cu obsesia perpetuă a hangiului, care atinge, în curând, apogeul.

Tensiunea se amplifică şi prin episodul în care Stavrache, impulsiv şi irascibil, o loveşte pe fetiţa sărmană, care încearcă să sustragă un covrig. Aceasta este secvenţa în care hangiul îşi dovedeşte pe deplin avariţia. După plecarea ei, sosesc la han doi drumeţi, unul dintre ei fiind chiar preotul Iancu Georgescu.

Acesta venise să-şi ceară averea înapoi, mai ales că delapidase o sumă considerabilă din banii regimentului. Deşi acţiunea se desfăşoară în planul real, hangiul îl confundă cu cel al halucinaţiei, fapt intensificat şi de întrebarea fratelui, asemănătoare cu cea recurentă din coşmaruri, „Mă credeai mort, nu-i aşa?"; reacţia lui Stavrache este nefirească, atingând punctul culminant al crizei de conştiinţă, aceasta fiind urmărită în detaliu de narator: „Hangiul deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără să mai scoată un sunet nu se mai putu închide; ochii clipiră de câteva ori foarte iute şi apoi rămaseră mari, privind ţintă, peste înfăţişarea aceea, în depărtări neînchipuite; mâinile voiră să se ridice, dar căzură ţepene de-a lungul trupului [...] Stavrache luă paharul; îl duse spre gură, dar gura rămase-ncleştată, tremurând şi, ca şi cum ar fi băut, deşertă paharul peste bărbie pe sân".

Deja gesturile sale trădează incapacitatea sa de a se controla raţional, iar pe măsură ce dialogul cu fratele înaintează şi îşi dă seama că averea pe care o apărase cu sacrificii este în pericolul de a reveni la posesorul ei de drept, el părăseşte realitatea, cufundându-se ireversibil într-un univers al tenebrelor, care îi guvernează propria conştiinţă.

La final, după o luptă încleştată între fraţi, Stavrache este învins şi parcă preia, la nivelul halucinaţiei, trăsături ale personalităţii fratelui, căci începe a cânta popeşte. Reacţia fratelui e aproape la fel de bizară, completând scena în mod laconic prin invocarea lipsei norocului: „ – Ce-i de făcut? [...] – N-am noroc! răspunse fratele".

În proza lui Caragiale, **natura** are un rol foarte important, aflându-se în concordanță cu evoluția obsesiei personajului. Apariția fratelui în planul halucinației este prefațată de o vreme mohorâtă, cu ploaie monotonă, ale cărei picături produc un zgomot obsesiv atunci când ating fundul unui butoi: „Afară plouă mărunțel, ploaie rece de toamnă, și boabele de apă prelingându-se de pe streșini și picând în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umezeală, făceau un fel de cântare cu nenumărate și ciudate înțelesuri.". Confuzia dintre realitate și halucinație este amplificată de o vreme aprigă, cu viscol puternic, care produce înzăpeziri, din cauza căreia chipurile drumeților sunt ascunse, revelându-se prea târziu, și amplificând senzația de claustrare în spațiul hanului. Toate aceste amănunte, aparent nesemnificative, accentuează obsesiile unui spirit labil conducându-l spre înnebunire.

6 Construcția personajului

Personajul principal al nuvelei psihologice este **Stavrache**, hangiul pentru care „a poseda" devine o obsesie care îl conduce treptat spre pierderea totală a rațiunii. El este un **negustor avar și crud**, dar **foarte muncitor**, fiind tot timpul pregătit să primească orice client. Hanul său se află într-o locație privilegiată, ceea ce îi aduce un venit consistent. Naratorul îl caracterizează **în mod direct**, încă de la începutul nuvelei ca fiind „om cu dare de mână", mulțumit de propria sa condiție socială. Totuși, el trăiește cu **teama firească** de hoții care bântuiau împrejurimile și care ar fi putut să-l prade și pe el.

Trăsături

Vestea neașteptată că fratele său mai mic este căpetenia bandei de tâlhari produce **o reacție impulsivă** din partea hangiului, perfect normală, motivată de faptul că preotul Iancu, om cu un statut social onorabil, va fi închis ca un tâlhar de rând, denigrând și imaginea cârciumarului: „Cum?... Nenorocitule! să fugi! să piei! să te-neci mai bine decât să puie mâna pe tine! în fundul ocnei îți putrezesc oasele.". Deși vestea îl luase prin surprindere, Stavrache își recapătă destul de repede calmul și se dovedește **întreprinzător**, urzind planul de a-l trimite pe fratele dezonorat la război.

Plecarea fratelui aduce cu sine încolțirea gândului de a **poseda** averea acestuia, fapt care îl va duce treptat pe cârciumar către ultima treaptă a dezumanizării, evoluție care este urmărită gradat, în detaliu, până la starea de nebunie.

Hangiul își dezvăluie pe parcurs **o latură meschină** a caracterului, căci primind vești de la fratele său, este dezamăgit, pentru că trăise cu speranța că acesta ar fi murit în bătălia de la Plevna. Când primește scrisoarea „cu slova străină", în sufletul său încolțește o speranță, care se transformă în bucurie, aflând că Iancu decedase. **Precaut** fiind, strânge scrisoarea cu grijă, fără să o mototolească, așa cum făcuse cu prima; plânsul la aflarea veștii este, de fapt, o descărcare nervoasă, în momentul în care își dă seama că ceea ce visase, s-a împlinit.

Ca dovadă a **caracterului său urât** și a dezinteresului pentru tragicul eveniment, Stavrache merge la avocat pentru a se asigura că el este posesorul averii.

Remarca ironică a avocatului, referitoare la o ipotetică întoarcere a celui dispărut pentru a-și revendica banii, se transformă într-**un gând rău-prevestitor** pentru Stavrache, devenind cu timpul **obsesiv**. **Labilitatea psihică** a hangiului îl conduce pe acesta pe tărâmul halucinației, coșmarurile ivite aparent fără niciun motiv devenind obsesive pentru cel care are conștiința încărcată și care își dorește, din **lăcomie**, în mod anormal, dispariția fratelui.

În timpul nopții, stările halucinatorii par foarte reale, hangiul confundând planurile, trăind, dintr-o **frică obsesivă**, senzația reîntâlnirii catastrofale cu fratele, căruia i se adresează cu **o ură** cumplită: „Ticălosule! strigă d-l Stavrache, ne-ai făcut neamul de râs! Să piei să nu te mai văd! Pleacă! Du-te înapoi de-ți ispășește păcatele!". Acolo unde justiția, criticată tocmai de Stavrache, nu găsește vinovatul, anume căpetenia tâlharilor, hangiul, având mobiluri **egoiste**, își dorește să își pedepsească fratele. Vizitele acestuia, în vis, scot la iveală **tendințele criminale** ale lui Stavrache, căci de fiecare dată se trezește după o încleștare puternică: „simte cum degetele-i

pătrund în muşchii grumazului strivindu-i, afundând beregata, sfărâmând încheietura cerbicii".

În episodul final al nuvelei, sunt urmărite în manieră naturalistă reacţiile fiziologice ale hangiului. Dovedindu-şi **avariţia şi lăcomia**, dar şi **fondul psihic labil**, el nu mai acceptă niciun compromis de a înstrăina ceva din ce îi aparţine, aşa că se dovedeşte **crud** cu fetiţa sărmană care încearcă să fure un covrig. Apogeul situaţiei tensionate în care se află este chiar evenimentul de care se temea cel mai mult, anume apariţia fratelui său şi pretenţia acestuia, întemeiată, de altfel, de a-şi recăpăta banii.

Teroarea care îl stăpâneşte pe hangiu scoate la iveală gesturi necontrolate ale acestuia, după care, cuprins de friguri, îi înspăimântă pe drumeţi prin totala sa cădere psihică. Din **instinct criminal**, la fel ca în vis, se repede să-şi ucidă fratele; fiind însă imobilizat, râde şi îşi scuipă adversarii. Stavrache înnebuneşte din cauza **avariţiei** sale, a **lăcomiei** care depăşeşte sfera umanului, păşind pentru totdeauna în lumea tenebrelor propriului psihic.

Stavrache este caracterizat în **mod direct** de narator, la începutul nuvelei; ulterior, modalitatea dominantă de caracterizare este cea **indirectă**, trăsăturile cârciumarului reieşind preponderent din reacţiile sale subordonate obsesiei.

În legătură cu **cei doi fraţi**, personaje ale nuvelei, G. Călinescu afirmă: „Incontestabil există o tară ereditară în familia în care un frate înnebuneşte, iar altul se face tâlhar ca popă şi delapidator ca ofiţer.".

7 Relaţiile dintre personaje

Din punctul de vedere al factorului ereditar, destinul celor doi este analog. Niciunul nu se mulţumeşte cu ceea ce are, dorindu-şi, din lăcomie, şi ceea ce nu-i aparţine. **Iancu Georgescu**, stigmatizat de propriile fapte şi incapabil de a răspunde pentru ele, preferă să fugă cu laşitate, dar se dovedeşte a fi delapidator, continuând faptele reprobabile şi departe de anturajul nefast al tâlharilor. **Stavrache**, deşi este un om înstărit, care munceşte cu sârguinţă pentru a avea o condiţie materială foarte bună, fiind plasat într-un mediu social în care setea de înavuţire are implicaţii nefaste, îşi doreşte cu ardoare şi averea fratelui, chinuit fiind până la demenţă de obsesia că o întoarcere a acestuia l-ar putea priva de ea.

8 Arta narativă

În ceea ce priveşte **stilul**, Caragiale se remarcă prin precizia dozării conflictului, prin utilizarea dialogului alcătuit din replici scurte, relevante, completate de prezentarea gesturilor şi a reacţiilor personajelor, folosirea stilului indirect liber şi a monologului interior, prin care se dezvăluie psihologia personajului central, integrarea în nuvelă a unei adevărate fişe clinice a obsesiei, care îi urmăreşte evoluţia până la înnebunire.

9 Încheiere

În legătură cu nuvela psihologică „În vreme de război", criticul literar Tudor Vianu afirma că „ideile şi sentimentele oamenilor nu ne apar din perspectiva scriitorului, ci din aceea a eroilor. Nu ascultăm pe autor vorbindu-ne, ci «vedem» oarecum personajele gândind şi simţind."

Varianta propusă: # Nopţi la Serampore

1. Ilustrează *particularităţile nuvelei fantastice.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10
2. Evidenţiază *tema şi viziunea despre lume.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 10
3. Reliefează *particularităţile de construcţie a unui personaj.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 9 + 10
4. Evidenţiază *relaţia dintre incipit şi final.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 10

1 Încadrarea în epocă Tematică

Mircea Eliade este un scriitor interbelic, nuvelist şi romancier de marcă, o personalitate de tip enciclopedic a culturii române, care abordează domenii de activitate multiple: religie, istorie, lingvistică, antropologie, folclor, mitologie, literatură. Activitatea sa literară se remarcă, în special, prin dezvoltarea fantasticului, categorie estetică modernă, pe care se fundamentează proza sa scurtă.

2 Definirea speciei

Nuvela este o specie a genului epic, în proză, cu un singur fir narativ, care prezintă un conflict puternic şi personaje bine conturate, individualizate prin detalii semnificative şi a căror importanţă este accentuată.

3 Definirea fantasticului

Tzvetan Todorov (cunoscut lingvist şi critic literar) defineşte **fantasticul** ca fiind „ezitarea cuiva care nu cunoaşte decât legile naturale pus faţă în faţă cu un eveniment supranatural."; această categorie estetică are următoarele trăsături: păstrarea posibilităţii de a oferi o explicaţie simplă întâmplărilor, existenţa unei contradicţii între lumea reală şi cea fantastică, resimţită din plin de către erou, intruziunea misteriosului, inexplicabilului, inadmisibilului în realitate.

În viziunea lui Eliade, viaţa omului obişnuit este marcată de dualitatea profan-sacru; astfel, fantasticul rezultă din „spărtura" survenită în planul profan, prin hierofanie, adică revelarea sacrului, căci, în mod obişnuit, sacralitatea se află camuflată în profan, fantasticul fiind ascuns în banalitatea cotidiană.

4 Apariţie

Nuvela **„Nopţi la Serampore"** se încadrează prozei scurte fantastice eliadeşti şi apare în 1940, într-o plachetă, împreună cu „Secretul doctorului Honigberger", ambele nuvele pornind de la experienţa indiană a autorului.

5 Enunţarea temei

În nuvelă este obordată o **temă** de factură existenţială, prezentând experienţa neobişnuită a ieşirii din traiectoria firească a timpului şi spaţiului, prin explorarea teritoriului sacru al Indiei.

Perspectiva narativă

Perspectiva narativă este **subiectivă**, naraţiunea se realizează la **persoana întâi** din punctul de vedere al unui **narator implicat ca personaj** în relatare; viziunea este, aşadar, actorială, homodiegetică.

6 Semnificaţia titlului

Titlul nuvelei fantastice conţine o referire temporală, asupra unui timp mitic, al revelaţiei, şi una spaţială, fixând acţiunea pe teritoriul sacru al Indiei.

7 Relaţii spaţio-temporale

Relaţiile temporale şi spaţiale se manifestă pe două coordonate, reală, obiectivă şi fantastică. **Timpul** are trei ipostaze: prezentul, din care omul matur relatează nostalgic întâmplarea stranie, trecutul apropiat, în care s-a petrecut evenimentul, trecutul îndepărtat, timp subiectiv în care au fost proiectaţi protagoniştii, care explorau misterele junglei indiene.

Spațiul este aparent același, teritoriul Indiei, țara exotică cu tradiție ancestrală; în esență, acest teritoriu se constituie ca un spațiu spiritual, rămas în memoria afectivă a autorului, prin conotațiile sale mitice.

8 Construcția subiectului

Subiectul nuvelei are la bază mai multe **secvențe narative** legate prin **înlănțuire și inserție**. Structural, nuvela are nouă capitole și trei părți: introducerea în universul amintirii, aventura inițiatică și căutarea unor explicații logice ale acesteia.

Incipitul textului se constituie ca o confesiune dominată de nostalgie a naratorului-personaj, omul matur, care a trăit experiența inițiatică a ieșirii din timp și spațiu, refăcând mitul eternei reîntoarceri: „Niciodată n-am să uit nopțile petrecute cu Bogdanof și Van Manen în împrejurimile Calcuttei, la Serampore și Titagarh." Ea fixează, de asemenea, spațiul mitic, încărcat de sacralitate, lumea indiană, care exercită asupra europenilor o fascinație imposibil de explicat.

În **expozițiune**, naratorul, prin intermediul memoriei esențiale, se întoarce în trecut, la vremea când era „un foarte tânăr învățăcel", cum însuși se autodefinește, amintindu-și de prietenia sa cu alți doi europeni, Bogdanof, profesorul de persană, „un orientalist celebru", și olandezul Van Manen, cel care „adoră lumea indiană", fiind cercetător, „bibliotecarul și secretarul Societății asiatice din Bengal", celibatar, dedicat afinității sale pentru „lucrurile oculte". Cei trei protagoniști ai nuvelei aparțin unei elite intelectuale; deși naratorul este încă foarte tânăr, se remarcă prin capacitatea intelectuală de a susține o frumoasă prietenie cu oameni maturi, cu o bogată experiență de viață, ambii inițiați în tainele indiene.

Intriga nuvelei este reprezentată de invitația făcută de Van Manen, „cel mai vorbăreț" și cel mai în vârstă dintre ei, de a merge la Serampore, acolo unde locuia un prieten de-al său, pe nume Budge.

Nuvela continuă printr-o **pauză descriptivă**, prilej pentru a oferi amănunte în legătură cu așezarea exactă a localității spre care cei trei au pornit.

Ei ajung la reședința lui Budge, care le povestește despre Suren Bose, un profesor din Calcutta, inițiat în practicile tantrice, secvență narativă oferită cititorului prin procedeul inserției, o prefațare a fenomenelor stranii, la care vor lua parte protagoniștii.

La miezul nopții, naratorul, Bogdanof și Van Manen pornesc spre Calcutta, într-o mașină condusă de șoferul lui Budge. Momentul este prielnic revelației sacre și debutează cu impresia ciudată că s-au rătăcit, deși se pare că alt drum spre destinația lor nu există. „Un țipăt înfiorător de femeie", constituit ca un indiciu al manifestării fantasticului, ca semnal auditiv, tulbură incertitudinea pe care o trăia naratorul, adâncind-o și mai mult; sunetul este perceput și de ceilalți și se conturează ca o chemare disperată, așa că cei trei pornesc în căutarea celei care le cerea ajutorul. Naratorul dozează foarte bine amănuntele intruziunii în lumea fantasticului, ale cărui elemente sunt menite a tulbura liniștea obișnuită a pădurii în miez de noapte.

Dorința de a oferi ajutor unei ființe umane aflate în dificultate domină groaza resimțită de călători, iar rătăcirea lor disperată prin întuneric îi scoate din timpul real, proiectându-i în sacralitate și mit. Căutarea se soldează cu un eșec, căci deși se afundă cu toții în junglă, nu găsesc nicio ființă umană. În schimb, naratorul este năpădit de o stare acută de oboseală, care îi conferă senzația că visează și că nu se poate trezi la realitate. Senzațiile lor sunt stranii, constituindu-se ca semne ale confruntării omului obișnuit cu inexplicabilul: „aveam necontenit senzația că visez și că nu mă pot trezi din vis.".

Bogdanof pune pe seama „halucinației" ceea ce auziseră și propune revenirea la realitatea de la care porniseră, mai ales că aveau cu toții impresia ciudată că jungla are o influență negativă asupra lor. Neînțelegerea lumii insolite, paralelă cu cea familiară, îi conferă individului obișnuit senzația că se cufundă în visare.

Dispariția mașinii constituie momentul în care cei trei se află în incapacitatea de a oferi o explicație logică, cu toate că încearcă să o formuleze: șoferul plecase probabil să-i caute. Aventura inițiatică este în plină derulare, dar cei trei sunt tentați să acționeze conform regulilor realității pe care o cunosc și se hotărăsc să pornească pe jos înapoi la Serampore. Un alt semnal al sacrului, de această dată

vizual, tulbură echilibrul lor interior; zăresc acum „un felinar care se adâncea legănându-se în inima pădurii". Lumina, simbol al vieții, reprezintă o tentație irezistibilă, „o necurată atracție" de a descoperi ce taină ascunde această apariție neobișnuită, pe care cei trei o urmează, pătrunzând din nou în spațiul magic al pădurii. Singurătatea în junglă, marcată de evenimente care doar se conturează, fără a se dezvălui, devine greu de suportat și inspiră o teamă inexplicabilă. Rătăcind prin pădure - labirint al cunoașterii -, frica se mistuie, transformându-se din senin într-o senzație de familiaritate cu spațiul înconjurător.

Vraja luminii îi determină să o caute cu „o îndărătnicie oarbă" până la marginea pădurii, zona liminală între sacru și profan, unde aceasta se metamorfozează într-o „lumină tulbure", care prinde contur, devenind „reflexul unei vetre cu jăratic" și totodată o a treia revelație a sacrului.

Simbolul ancestral al vetrei este interpretat conform explicației logice ca locație unde drumeții ar putea poposi peste noapte, sperând în aflarea unor gazde primitoare. Fără măcar să bănuiască ieșirea din timp sau spațiu, ei pătrund într-un teritoriu sacru al trecutului îndepărtat, reprezentat de „o clădire destul de ciudată, înconjurată cu un zid cenușiu de piatră". Întâmpinați de un bătrân cu o aparență neobișnuită, care pare trezit „dintr-un somn lung" și care nu este deloc surprins să-i vadă la o oră atât de înaintată rătăcind prin junglă, sunt conduși către stăpânul casei, Nilamvara Dasa, „un bărbat între două vârste, cu o figură foarte palidă, cu privirile înțepenite".

Senzațiile stranii îl năpădesc pe narator, resimțind, ca pe un vis, ieșirea din timpul real: „aveam un sentiment ciudat că visul meu continuă și că nu izbutesc încă să mă trezesc. Focurile acelea părăsite, casa aceasta curios înconjurată de pădure din trei părți, bătrânul care parcă nu înțelegea ce-i spuneam [...] - toate mă turburau, neliniștindu-mă. [...] Parcă timpul rămăsese suspendat, și trăiam numai fragmentar, doar în anumite episoade.". Intuiția ieșirii din cotidian devine, pe măsura derulării evenimentelor, o certitudine imposibil de explicat pe cale rațională.

Apariția stăpânului casei determină confruntarea cu neobișnuitul, căci acesta vorbea și se comporta foarte ciudat: „Greutatea cu care se mișca, tresăririle acelea neînțelese care îi scuturau trupul la răstimpuri, ca prins de friguri, sticlirea nefirească din ochi, pumnii pe care îi păstra necontenit încleștați - toate acestea începeau acum să ne atragă atenția. Felul lui de a ne privi era cu desăvârșire ciudat. Aveam uneori senzația că e împins de o forță nevăzută, fără ajutorul căreia ar înțepeni, zâmbind foarte stins, în fața noastră." Mai mult, deși acesta a anunțat de trei ori că li se pregătesc camerele pentru găzduire, casa era cuprinsă de liniște și nemișcare.

Senzația de teamă îl năpădește pe narator, simțindu-se cuprins de o vrajă nedefinită și amintindu-și de țipetele auzite în pădure. Ceilalți doi tovarăși de drum par a avea aceeași revelație, iar Van Manen începe să-i povestească gazdei întâmplarea ciudată din pădure, declanșând o suferință puternică, manifestată din plin prin gemete și cuvinte de neînțeles. Reușesc să distingă doar un nume, „Lila", pe care stăpânul casei îl repetă obsesiv. Călătorii înțeleg cu greu că era vorba de fiica sau de soția acestuia, care fusese ucisă în pădure. Astfel, curtea se umple de „umbre", care par că participă la un ritual de îngropăciune, iar cei trei se hotărăsc să plece pentru a nu tulbura suferința gazdei; îndreptându-se spre poartă, își dau însă seama că nu își pot lua rămas-bun, deoarece cu toții dispăruseră.

Sleiți de puteri, călătorii nu bănuiesc ceea ce se petrecuse cu ei; ajung în zori la Serampore, la vila cunoștinței lor, fiind propulsați înapoi, în realitatea căreia îi aparțineau și cu care erau, implicit, familiarizați. Ulterior, află cu stupefacție că nici ei, nici șoferul nu plecaseră nicăieri noaptea anterioară. Mai mult, Budge adânci dilema, căci le spuse că nu există o casă în junglă, iar faptele la care asistaseră ei se petrecuseră cu o sută cincizeci de ani în urmă.

Imposibilitatea formulării unei explicații logice pentru seria evenimentelor din noaptea respectivă îl macină obsesiv pe narator, care nu încetează să caute răspunsuri. După câteva luni, într-o mănăstire din Himalaya, acesta îl întâlnește pe

Swami Shivananda, un inițiat al practicilor magice, căruia îi relatează ciudata întâmplare. Cei doi au opinii diferite. Tânărul crede că au fost victimele unui ritual inițiat de Suren Bose, fiind determinați să pătrundă într-un spațiu sacru, prin ieșirea din timpul obiectiv și spațiul real. Shivananda are o altă opinie, considerând că realitatea e doar o iluzie, „un joc de aparențe".

Pentru că tânărul pare a nu înțelege aventura inițiatică la care a luat parte, învățatul îi propune o nouă probă, proiectându-l din realitate din nou dincolo de ea. Ieșirea repetată din timp este percepută mai întâi organic: „În acea clipă simții brusc dogorindu-mi obrajii, și răsuflarea aproape mi se opri în piept."; ulterior, trezirea la o altă realitate e din ce în ce mai evidentă: „Mi se părea că mă trezesc în altă lume. [...] Am pălit văzând în jurul meu o pădure imensă. [...] Dar deodată am recunoscut împrejurimile, și am zărit jăraticul în vetrele părăsite, și am văzut, nu prea departe în fața noastră, casa lui Nilamvara.".

Repetarea experienței stranii, **punctul culminant** al nuvelei, se constituie ca un șoc pentru tânăr, care imploră revenirea la lumea pe care o cunoaște, conștient fiind, de această dată, de caracterul ei iluzoriu. Somnul rezolvă pe deplin frământările conștiinței și readuce liniștea benefică a spiritului într-un mediu prielnic, cunoscut.

Finalul nuvelei restabilește astfel pacea interioară prin luarea în stăpânire a universului familiar: „Când m-am deșteptat, a doua zi, în kutiarul meu, soarele se înălțase de mult, și apele verzi ale Gangelui mi s-au părut nespus de blânde, fără asemănare de limpezi și odihnitoare.".

Relația dintre incipit și final se axează pe ideea de liniște sufletească a tânărului care a traversat o aventură inițiatică, în raport cu omul matur, care își amintește nostalgic aventura spre a se edifica asupra tuturor detaliilor sale.

9 Construcția personajului

Naratorul subiectului nuvelei este și **personajul ei principal**. Faptele sunt prezentate din perspectiva omului matur, dornic de a se edifica, prin intermediul confesiunii nostalgice, asupra unor întâmplări cu rol inițiatic, petrecute pe când era un tânăr student în India.

Trăsături

Această ipostază autorială se fundamentează pe date din biografia lui Eliade, care, în tinerețe, a studiat la Calcutta, rămânând impresionat de magia exercitată de cultura și civilizația indiană. Datele reale se împletesc cu cele imaginare într-o operă literară dominată de fantastic.

Perspectiva narativă este subiectivă, iar personajul principal relatează, la persoana întâi, o întâmplare stranie petrecută în trecut, în timpul studenției sale pe meleagurile Indiei.

Încă de la începutul nuvelei, naratorul, prin **confesiune** încărcată de nostalgie, precizează că memoria sa esențială păstrează întipărite pentru totdeauna nopțile petrecute la Serampore, cu prietenii săi, Bogdanof și Van Manen. Toți trei sunt europeni **erudiți**, care se confruntă cu misterul indian, acționând, de cele mai multe ori, ca **un personaj colectiv**, în raport cu aventura inițiatică pe care o traversează împreună.

Pe parcursul scrierii, tânărul **novice** se dovedește a fi **inteligent, rațional, preocupat de amănunte, un fin observator al spațiului** fascinant în care se află și un **bun cunoscător** al psihologiei umane. El întruchipează astfel **tipul intelectualului lucid, însetat de cunoaștere**. Fiind puternic ancorat în realitatea căreia îi aparține, se confruntă, la un moment dat, cu fenomene inexplicabile, pe care încearcă totuși să le explice rațional, dovedind **naivitate** specifică vârstei.

Reacția sa perfect întemeiată în raport cu straniul este de teamă, iar rezolvarea situației dilematice este pusă pe seama visului, negăsind altă explicație posibilă. El acționează ca un om obișnuit, care cunoaște doar „legile naturale", cum spunea Todorov, și care încearcă din răsputeri să se folosească de zestrea cunoștințelor anterioare în confruntarea cu provocarea existențială.

Aventura inițiatică debutează noaptea, timp prielnic al deșteptării spiritului, printr-un semnal auditiv; atât naratorul, cât și prietenii săi se dovedesc a fi **curajoși și omenoși**, dorind să ajute o ființă umană aflată în primejdie. Disponibilitatea lor

sufletească sporită îi determină să pornească la miez de noapte în căutarea celei care solicită ajutor, fără a se gândi la pericolele care îi așteaptă la tot pasul. Natura lor rațională îi determină să se încreadă doar în ceea ce le comunică simțurile, dar naratorul nu acceptă varianta că au cu toții „halucinații".

Cei trei călători se dovedesc a fi **perseverenți**, urmărind de fiecare dată semnele sacrului și depășind teama firească de pericolele nopții în pădure. Aceste semne sunt ca o chemare pe care o urmează cu o „îndărătnicie oarbă", neglijând oboseala firească, de care ființa fiecăruia dintre ei era mistuită.

Rațiunea naratorului conferă permanent soluții, acesta gândindu-se că visează, că a ieșit din timp și spațiu sau că este vrăjit; este evidentă însă imposibilitatea formulării unei explicații logice.

Naratorul prezintă detaliat portretul gazdei lor ciudate de la marginea pădurii, dovedind un puternic **spirit de observație**. În raport cu Nilamvara Dasa, el trece printr-o stare ciudată de teamă și curiozitate de a-i descifra enigma. Eșecul înțelegerii noii realități derivă din faptul că aceasta este mult prea diferită de cea cărora călătorii îi aparțin.

Aventura inițiatică se sfârșește brusc, la fel cum începuse, dar tânărul este frământat în continuare de imposibilitatea formulării unei soluții pentru toate amănuntele ei. **Dorința sa de comunicare**, de împărtășire a experienței stranii, îl determină să caute răspunsuri, sfătuindu-se cu un inițiat. Cu toate că varianta acestuia contrazice ceea ce gândea naratorul, acesta din urmă regăsește echilibrul spiritual în realitatea familiară, singura în care are încredere și care îi conferă starea de siguranță.

Pe parcursul nuvelei, personajul-narator **înregistrează o dublă evoluție**: de la statutul de tânăr novice la cel de inițiat în tainele sacre, de la vârsta naivității către cea a senectuții.

Modalități de caracterizare

Ca **modalități de caracterizare**, predomină caracterizarea indirectă, rezultată din fapte, vorbe, atitudini ale acestuia. La începutul scrierii, naratorul folosește autocaracterizarea, spunând despre sine că era „un foarte tânăr învățăcel".

Relația cu celelalte personaje

În **relație cu celelalte personaje**, el se dovedește un prieten de nădejde cu cei doi europeni. Cei trei protagoniști ai nuvelei aparțin unei elite intelectuale; deși naratorul este încă foarte tânăr, se remarcă prin capacitatea intelectuală de a susține o frumoasă prietenie cu oameni maturi, cu o bogată experiență de viață, ambii inițiați în tainele indiene.

10 Încheiere

În legătură cu proza scurtă scrisă de Mircea Eliade, Ovid S. Crohmălniceanu afirmă: „Vie la Mircea Eliade este mai ales o curiozitate a spiritului pentru orice iese din datele experienței comune".

Ioan Slavici – scriitor canonic
Specia literară – roman obiectiv tradițional

Varianta propusă: # Mara

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un roman realist obiectiv.
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 9 + 10
2. Ilustrează *particularitățile romanului realist obiectiv*.
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10
3. Evidențiază *particularitățile de construcție a unui personaj*.
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 8 + 10

1
Încadrarea în epocă

Ioan Slavici este unul dintre cei patru mari clasici ai literaturii române, afirmându-se ca deschizător de drumuri prin crearea **romanului realist obiectiv** „Mara" și prin integrarea elementelor de analiză psihologică în scrierile sale. Acestea sunt dominate de conflicte puternice, cum ar fi patima banului, discrepanțele sociale, implicațiile socialului asupra individului, și prezintă satul sau orașul transilvănean din perspectiva tranziției de la orânduirea tradiționalistă către o nouă formă de organizare, anume capitalismul.

Tematica prozei lui Slavici

Opera sa se încadrează curentului literar **realism**, orientare ce se manifestă începând cu secolul al XIX-lea și continuă, în forme specifice, de-a lungul timpului, până în zilele noastre. **Principalele sale trăsături**, evidente și în opera literară a lui Slavici, sunt: prezentarea veridică a realității, obiectivitatea, imparțialitatea scriitorilor realiști, observația tipurilor umane caracteristice, reliefarea individului ca produs al societății în care trăiește, prezentarea amănuntelor semnificative și alcătuirea descrierilor minuțioase, stilul impersonal, sobru, precis și concis.

2
Definirea speciei literare

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative și dezvoltând conflicte puternice.

Încadrarea într-o tipologie

„Mara" este un roman tradițional, realist și obiectiv. Perspectiva narativă este obiectivă, naratorul este **omniscient și omniprezent**, iar relatarea se face **la persoana a treia**.

3
Apariție

Romanul „Mara" este o scriere valoroasă, mai ales pentru meritul său de a deschide drumul literar al acestei specii literare complexe, anticipând creațiile ulterioare ale lui Liviu Rebreanu.

Enunțarea temei

Scrierea lui Slavici a fost publicată, pentru prima oară, în 1894, în revista „Vatra", ulterior apărând în volum, în 1906. **Tema** sa se fundamentează pe prezentarea societății ardelenești de la sfârșitul secolului al XIX-lea, prin intermediul reprezentanților săi tipici.

4
Semnificația titlului

Titlul romanului este dat de numele personajului principal, reprezentanta unei categorii sociale, un exponent tipic al mediului din care provine; aceasta este o femeie văduvă, cu un destin tumultuos, care muncește pentru a le asigura copiilor ei, Persida și Trică, o viață decentă, fără greutățile sărăciei, pe care ea fusese nevoită să le îndure. Romanul are însă **două planuri principale**, care **alternează**. Scrierea prezintă, pe de-o parte, existența mamei, iar pe de altă parte, se concentrează asupra vieții Persidei, considerată o „Mara" în devenire. Pentru că prezintă evoluția celor doi copii ai precupeței, de la copilărie către maturitate, creația are caracter de **bildungsroman**.

5
Elemente de structură

Romanul este compus din douăzeci și unu de capitole, fiecare dintre ele purtând un titlu-sinteză semnificativ. **Narațiunea** este modul predominant de expunere, aceasta împletindu-se cu **descrierea**, ce reliefează mediul înconjurător și trăsăturile personajelor, și cu **dialogul**, prin care se susțin portretele personajelor, conferind o **notă de veridicitate** scrierii.

6
Construcția subiectului

Subiectul romanului respectă **schema tradițională cronologică**. **Planurile narative** se prezintă pe baza **principiului alternanței**; cele principale, al Marei și al Persidei, se împletesc magistral cu un plan mai puțin conturat, cel al destinului personajului Trică, iar **secvențele narative** sunt prezentate **prin înlănțuire**.

Incipitul romanului este reprezentat de portretul eroinei, din **perspectiva obiectivă** a **naratorului neimplicat**, dar care, prin intermediul epitetelor „săraca" și „sărăcuții", își exprimă compasiunea în raport cu soarta personajelor reprezentative ale scrierii: „A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc.".

Tot în **expozițiune** se prezintă și îndeletnicirea femeii, prilej cu care sunt relevate trăsăturile mediului social al cărei produs este, anume zona de graniță dintre satul arhaic și orașul invadat de primele manifestări ale capitalismului. **Coordonata spațială** a romanului prezintă astfel târgurile ardelenești, Radna și Lipova, situate pe valea Mureșului, în apropiere de Arad.

Mara este „precupeață", făcând negoț la Radna, Lipova și Arad, locații pe care le alternează pentru a obține un venit mulțumitor, atât pentru a se întreține, cât și pentru a economisi puținii bani câștigați cu trudă.

Rămăsese văduvă de tânără, căci soțul său, Bârzovanu, care fusese „mai mult cârpaci decât cizmar" și un mare amator de băutură, se prăpădise, lăsându-le o livadă cu pruni și o vie, la care se adăuga, ca posesiune a familiei, casa primită de Mara ca zestre. Femeia se vede astfel nevoită să muncească să asigure un trai decent celor doi copii ai săi: „Dar lucrul cel mare e că Mara nu-ți iese niciodată cu coșul gol în cale; vinde ce poate și cumpără ce găsește; duce de la Radna ceea ce nu găsești la Lipova ori la Arad și aduce de la Arad ceea ce nu găsești la Radna ori Lipova.". Ca negusor, ea aplică o regulă de bază a capitalismului, căutând să dea marfa chiar și pe bani puțini decât să țină la preț și să nu câștige nimic.

Neputând să-și lase copiii singuri și neavând niciun ajutor, Mara preferă să-i aibă sub observație, luându-i cu ea la târg. Deși aceștia sunt „nepieptănați și nespălați, și obraznici", aceasta e foarte mândră de ei, afirmând mereu că nu are nimeni asemenea odrasle: „Tot n-are nimeni copii ca ai mei".

Din dragoste maternă, ea se preocupă de viitorul lor, dar și de propria bătrânețe, pentru a nu ajunge vreodată o povară, economisind bani în trei ciorapi, „unul pentru zilele de bătrânețe și pentru înmormântare, altul pentru Persida și al treilea pentru Trică.".

Tocmai pentru că îi iubește foarte mult, Mara se gândește la viitorul lor și, cu minimum de efort financiar, pentru a nu-și consuma economiile, păstrate cu greu zi de zi, o trimite pe fiica sa la mănăstire, în grija maicii Aegidia, iar pe Trică îl încredințează starostelui cojocarilor de la Lipova, Bocioacă, pentru a-și face ucenicia.

Intriga romanului este reprezentată de întâlnirea întâmplătoare dintre Persida, (aflată la mănăstire, la o fereastră care se spărsese din cauza vântului) și Hubărnațî, băiatul măcelarului Anton Hubăr. Cei doi tineri se îndrăgostesc unul de celălalt la prima vedere, iar Slavici prezintă sentimentele lor în detaliu, dovedind rafinament în descrierea progresiei acestora, dar și cunoașterea profundă a psihologiei umane. Deși cei doi aparțin unor lumi diferite, incompatibile în primul rând din punct de vedere social, primii fiori ai iubirii se preschimbă treptat într-un sentiment profund, pe care cei doi nu-l pot ignora niciun moment. Națl era deja calfă la măcelărie aspirând să ajungă maestru măcelar. Fiind neamț de origine, nu se cuvenea să se însoare cu o fată de o altă naționalitate. Pe de altă parte, Mara își dorea ca fiica ei să devină preoteasă, planificând un mariaj cu viitorul preot, Codreanu. Dincolo de diferențele dintre ei (de etnie, religioase și sociale), care

generează **conflictul erotic**, tinerii trăiesc o frumoasă poveste de iubire, sfidând parcă predestinările şi urmând calea inimii. O latură a acesui conflict este resimţită în plan **interior** de către tânăra Persida, care n-ar fi vrut să-şi supere mama, dar nici nu ar fi putut renunţa la şansa unică de a se căsători cu cel pe care îl iubeşte.

Împlinind optsprezece ani şi considerându-se matură şi independentă, Persida îşi asumă propriul destin, se căsătoreşte în taină cu Naţl şi fug împreună la Viena. Nu după mult timp însă, viaţa printre străini, lipsurile materiale şi neînţelegerile generate de diferenţele temperamentale dintre ei, îi determină să se întoarcă la Lipova, unde îşi întemeiază propria afacere. Persida, prezentând tăria de caracter a mamei, se angajează să gestioneze birtul pe care îl deschiseseră împreună. Astfel, greutăţile vieţii îşi lasă amprenta şi asupra înfăţişării acesteia, şi asupra caracterului ei, dar, dovedind dârzenie, le înfruntă. Naşterea copilului lor aduce mult aşteptata împăcare dintre familii, Mara şi bătrânul Hubăr ajungând la un consens.

Pe lângă conflictul principal, se dezvoltă **conflictul secundar** din planul lui Trică, cel care este nevoit să reziste avansurilor Martei, soţia lui Bocioacă, din dorinţa de a-şi continua ucenicia până la stadiul de maestru cojocar, aşa cum îşi dorea Mara. Deşi îl iubeşte foarte mult, aceasta nu doreşte să-i plătească stagiul militar, iar Trică pleacă voluntar pe front, din orgoliul de a nu depinde de nimeni. Este rănit însă, la şold, şi se întoarce acasă ajungând până la urmă să exceleze în breasla aleasă de mama sa, devenind maestru cojocar.

Deznodământul romanului prezintă o scenă surprinzător de brutală. Fiul nelegitim al lui Anton Hubăr, Bandi, îşi ucide cu sadism aparent inexplicabil, tatăl. Criticul literar G. Călinescu oferă o interpretare pertinentă acestui gest prin invocarea eredităţii, subliniind tenta **naturalistă** a finalului de roman realist, căci băiatul „e copilul unei nebune, el însuşi cu simptome de demenţă".

Astfel, **finalul** romanului prezintă succint eventualitatea dezvăluirii faptei reprobabile către întreaga colectivitate, prin apariţia Persidei, care îi surprinde pe cei doi în încleştarea actului de sadism: „Când Persida a deschis, în cele din urmă, uşa, ca să vadă ce fac, în casă era linişte şi Bandi râdea înainte.".

Destinele personajelor se împletesc cu determinările mediului din care provin, romanul constituindu-se ca o amplă frescă socială, cu aspecte monografice, prezentând organizarea pe bresle a Ardealului la sfârşitul secolului al XIX-lea, viaţa satelor şi a târgurilor, cu obiceiuri specifice, forfota şi tumultul vieţii indivizilor, care luptă neîncetat pentru a se perfecţiona, pentru un trai decent, fără ameninţarea sărăciei.

7 Construcţia personajului

Mara este personajul principal al romanului, deşi prin extrapolarea trăsăturilor sale, dar şi prin ponderea „romanului Persidei" din economia scrierii, personaj central este şi fiica Marei. Magdalena Popescu evidenţiază diferenţa majoră dintre zugrăvirea epică a celor două eroine: „Mara e un caracter, Persida un destin; prima înseamnă stabilitate şi forţă, cealaltă, devenire semnificativă şi exemplară.".

Modalităţi de caracterizare

Încă de la începutul romanului, Mara este caracterizată în **mod direct** de narator: „tânără şi voinică şi harnică şi Dumnezeu a mai lăsat să aibă şi noroc.". Ulterior, se revine asupra portretului ei fizic, prin **detaliere** semnificativă: „Muiere mare, spătoasă, greoaie şi cu obrajii bătuţi de soare, de ploi şi de vânt", ceea ce conturează **dăruirea** cu care se dedică îndeletnicirii sale negustoreşti, care are o finalitate nobilă, anume aceea de a le asigura viitorul copiilor, pe care îi iubeşte nespus şi de care se arată foarte mândră, afirmând orgolios: „Tot n-are nimeni copii ca ai mei.".

Trăsături

Supranumită de către Nicolae Manolescu „prima femeie capitalist din literatura noastră", Mara este **o bună „precupeaţă"**, ştiind bine unde să vândă şi cum să fixeze mereu un preţ pentru a fi în avantaj. **Perseverenţa** de a pune în fiecare zi un ban deoparte relevă şi **inteligenţa** sa de factură pragmatică, anticipativă, dar, în primul rând, arată **dragostea imensă**, pe care o poartă copiilor.

Fără a-şi pierde umanitatea, ea poate fi încadrată **tipologiei avarului**, deoarece **chibzuinţa** ei este de multe ori **exagerată**. Deşi are mulţi bani strânşi, amână

momentul în care să-i încredinţeze celor pentru care a muncit toată viaţa; pe Trică nu-l răscumpără pentru a scăpa de înrolare, iar Persidei preferă să-i păstreze ea banii în siguranţă, chiar dacă fata trece prin greutăţi financiare. Totuşi, **dragostea maternă** o caracterizează din plin, fiind alături sufleteşte de copiii săi, păstrându-şi astfel pregnanta **latură pozitivă** a personalităţii.

Ambiţioasă şi energică, Mara este o persoană **sensibilă**, care visează o viaţă frumoasă pentru cei doi copii, de care se preocupă să le găsească un rost în viaţă. Pentru Persida are ca model o preoteasă „minunată şi dulce la fire, şi bogată, şi frumoasă", iar Trică trebuie să ajungă neapărat maestru cojocar.

Greutăţile vieţii sale, între care primează asumarea destinului celor pe care îi preţuieşte cel mai mult, o întăresc, accentuându-i **dârzenia şi tenacitatea**.

Personaj feminin cu o mare forţă de sugestie, din familia spirituală a Saşei Comăneşteanu sau a Vitoriei Lipan, Mara este atât **un produs al mediului** în care trăieşte, cât şi o **personalitate remarcabilă**, unică în literatura română prin trăsături particulare definitorii.

Caracterizarea sa se axează pe maniera **indirectă**, mare parte a trăsăturilor acesteia reieşind din faptele, vorbele sau atitudinea sa.

În relaţie cu cei doi copii ai săi, Trică şi Persida, aceasta este capabilă să le ofere

8 Relaţia cu celelalte personaje

o educaţie bună, chiar dacă trăiesc în condiţii precare de igienă cât sunt mici şi sunt nevoiţi să o urmeze pe mama lor prin târguri; ceea ce e cu adevărat important este că ei sunt „sănătoşi şi rumeni, voinici şi plini de viaţă, deştepţi şi frumoşi", iar Mara nu poate fi decât **mândră** de ei. Deşi este **o femeie simplă**, ştiind foarte bine cum este să lupţi cu sărăcia, ea este capabilă să le insufle **dragostea şi respectul faţă de părintele** lor, dar şi **iubirea frăţească** şi dorinţa permanentă de a se ajuta unul pe celălalt.

În relaţie cu Persida, Mara a reuşit involuntar să-i imprime acesteia trăsături definitorii ale propriei sale personalităţi, cum ar fi **hărnicia, puterea de a merge mai departe în viaţă în orice condiţii, forţa de a iubi, sensibilitatea, devotamentul**, completate de trăsături ereditare, cum ar fi **simţul practic dezvoltat, personalitatea puternică, dominatoare, voinţa** de a realiza tot ceea ce-şi propune.

Prin personajele sale, dar şi prin acţiune, romanul se constituie ca o amplă frescă

9 Arta narativă

socială **de factură realistă**, în care se remarcă descrieri detaliate, radiografierea societăţii la început de secol, evidenţa pătrunderii capitalismului în oraşele ardelene, problemele sociale cu care se confruntă indivizii, tipologia prezentată, personajele gândite ca exponenţi ai mediului din care fac parte.

Tot de factură realistă este şi **stilul** lui Slavici, care se remarcă prin exprimare exactă, sobrietate, concizie şi precizie; autorul este astfel un precursor al manierei de a scrie în mod anticalofil a lui Rebreanu.

10 Încheiere

„Cu mult înaintea lui Rebreanu, Slavici zugrăvise puternic sufletul ţărănesc de peste munţi şi cu atâta dramatism încât romanul este aproape o capodoperă.". (G. Călinescu)

Liviu Rebreanu – *scriitor canonic*
Specia literară – roman obiectiv

Varianta propusă: Ion

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un roman *obiectiv*.
   1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 13 + 14
2. Prezintă *relația dintre incipit și final.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 8 + 9 + 14
3. Ilustrează *particularitățile romanului realist-obiectiv.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12 + 13 + 14
4. Evidențiază *particularitățile de construcție a unui personaj.*
   1 + 2 + 4 + 5 + 7 + 11 + 12 + 14

1 **Încadrarea în epocă**

Tematică

Liviu Rebreanu este considerat de către critica literară cel mai mare creator de viață al literaturii române, unul dintre întemeietorii romanului românesc modern, care se manifestă artistic în perioada interbelică. Acesta debutează cu volumul de nuvele „Frământări", proza sa scurtă constituind un punct de pornire pentru amplele scrieri ulterioare. Continuând tradiția câtorva romane remarcabile, el este un deschizător de drumuri în ceea ce privește scrierile sociale, prin romanele „Ion" și „Răscoala" și cele de factură psihologică, precum „Pădurea spânzuraților", „Ciuleandra" sau „Adam și Eva".

2 **Încadrarea în curent literar**

Mare parte a operei sale se încadrează curentului literar **realism**. Acesta se manifestă începând cu secolul al XIX-lea și continuă, în forme specifice, de-a lungul timpului, până în zilele noastre. Principalele sale trăsături, evidente și în opera literară rebreniană, sunt: prezentarea veridică a realității, obiectivitatea, imparțialitatea scriitorilor realiști, observația tipurilor umane caracteristice, reliefarea individului ca produs al societății în care trăiește, prezentarea amănuntelor semnificative și alcătuirea descrierilor minuțioase, stilul impersonal, sobru, precis și concis.

Seria romanelor rebreniene se deschide cu „Ion", începând cu anul 1920, remarcat prin obiectivitate și apreciat atât de tradiționaliști, cât și de moderniști. Deși universul descris este unul deja cunoscut din scrierile anterioare, anume satul românesc, cu tradiții, obiceiuri și conflicte specifice, romanul se distinge tocmai prin maniera de elaborare a materialului epic.

3 **Repere stilistice**

Stilul rebrenian se remarcă prin refuzul total al subiectivismului, prin preferința pentru **exprimarea exactă**, căutând mereu „cuvântul ce exprimă adevărul". **Maniera obiectivă** de exprimare presupune crearea de **tipuri umane** cu viață sufletească proprie și independentă de cea a creatorului lor. În legătură cu această manieră inovatoare de a scrie, criticul literar Tudor Vianu afirma că Rebreanu „a dat vieții o operă și operei o viață", afirmație pe deplin întemeiată.

4 **Apariție**

Prima variantă a romanului „Ion" datează din 1913, fiind intitulată „Zestrea" și rămânând la stadiu de proiect abandonat, dar reluat ulterior în urma unei atente documentări. Imediat după publicarea variantei finale, în 1920, romanul se bucură de aprecierea criticii literare, reprezentând prima **creație realist-obiectivă** de valoare din literatura română și respectând astfel un principiu de bază enunțat de Eugen Lovinescu, anume **sincronismul cu literatura universală**.

Geneza

Geneza romanului se fundamentează pe o documentare atentă în ceea ce privește problematica țărănimii atât în literatura română, cât și în cea universală, urmărind modele celebre oferite de scriitori precum Zola, Balzac și Tolstoi; la

această se adaugă trei fapte concrete de viață: un țăran tânăr, inteligent și harnic i se plânge autorului de lipsa pământului, observarea gestului impresionant al unui țăran de a săruta pământul, dar și pățaniile unei tinere alungată de tată și de iubit.

5 **Raportul realitate-ficțiune**

În ceea ce privește **raportul dintre realitate și ficțiune**, deși romancierul pornește de la date esențiale ale societății în care trăiește, prezentând destinul unui țăran transilvănean de la începutul secolului al XX-lea, opera aparține integral ficțiunii, clădind un univers complex, cu personalitate proprie, după modelul celui real.

Romanul „Ion" are ca nucleu epic nuvela „Răfuiala", în care un țăran sărac, pe nume Tănase Ursu, este omorât de un flăcău bogat și voinic, Toma Lotru, pentru că, deși se măritase cu Toma, Rafila, îl iubește în continuare pe Tănase; crima prefigurează „răfuiala" finală din roman.

6 **Încadrarea în tipologie**

Opera literară „Ion" este **un roman tradițional, care înglobează elemente de modernitate, obiectiv, realist și social. Romanul** este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative și dezvoltând conflicte puternice.

7 **Enunțarea temei**

Tema romanului prezintă problematica țăranului român reprezentativ pentru societatea ardelenească de la începutul secolului al XX-lea, dominată de supremația bunurilor materiale.

8 **Elemente de structură**

Creația epică are o **compoziție sferică**, bazată pe **tehnica literară a simetriei, incipitul și finalul** constând în descrierea drumului care introduce cititorul în lumea ficțiunii, respectiv îl proiectează înapoi, în realitatea căreia îi aparține; întreaga acțiune se desfășoară între două coordonate precizate prin titlurile capitolelor de graniță, „Începutul" și „Sfârșitul".

Simetria incipit- final

Romanul are **două părți**, intitulate sugestiv „Glasul pământului" și „Glasul iubirii" și fac referire la cele două tendințe complementare manifestate de personajul principal; fiecare dintre părți este alcătuită din șase capitole, la sfârșit adăugându-se un capitol-concluzie. Acestea poartă titluri sugestive, precum „Începutul", „Zvârcolirea", „Iubirea", „Noaptea", „Rușinea", „Nunta" și „Vasile", „Copilul", „Sărutarea", „Ștreangul", „Blestemul", „George", „Sfârșitul".

9 **Construcția subiectului**

Construcția subiectului are la bază **tehnica narativă a planurilor paralele**, care prezintă, în principal, destinul țăranului român, reprezentat de Ion și existența intelectualității rurale, reprezentată de preotul satului, Ioan Belciug, și de familia învățătorului Zaharia Herdelea. Subiectul este construit astfel prin **alternanța planurilor narative**, iar **secvențele narative** se succed pe baza **înlănțuirii**.

Incipitul romanului se axează pe descrierea drumului care face legătura dintre realitate și ficțiune, constituindu-se ca o metaforă-simbol a romanului. El este surprins la vârsta naivității tinerești, debordând de veselie și entuziasm: „[...] drumul alb urcă întâi anevoie până ce-și face loc printre dealurile strâmtorate, pe urmă însă înaintează vesel, neted [...], cotește brusc pe sub Râpele Dracului, ca să dea buzna în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline."

Finalul romanului prezintă același drum, dar care iese din universul satului spre a se pierde în șoseaua principală; se remarcă însă o altă vârstă a acestuia, care se prezintă „ca o panglică cenușie în amurgul răcoros". Sugestiile cromatice reliefate de **incipit și final**, atribuite drumului, evidențiază trecerea timpului peste un univers particular, frământat de patimi și zguduit de conflicte puternice și bântuit de moarte.

Tehnici narative

De altfel, prin utilizarea **tehnicii literare a anticipației**, acțiunea capătă un caracter previzibil; toponimele râu-prevestitoare de la începutul romanului, „Râpele Dracului", „Cișmeaua Mortului", precum și conflictul de la horă între Ion și George anticipează răfuiala tragică din final.

Incipitului îi urmează o **pauză descriptivă**, prin care cititorul este familiarizat cu mediul desfășurării acțiunii, anume satul, cu ulițe și case, surprins în nemișcare. Suspendarea timpului vieții face loc celui al ficțiunii, iar spațiul real se contopește cu cel imaginar.

Ca și marii romancieri ai literaturii universale, Rebreanu concentrează întreaga colectivitate rurală într-o singură locație, anume curtea casei văduvei lui Maxim

Oprea, unde se desfăşoară hora duminicală. Prin intermediul **tehnicii narative cinematografice**, naratorul descrie minuţios drumul, casele, ca apoi să se concentreze asupra horei. Imaginile ample, de perspectivă sunt ulterior particularizate, surprinzând, în detaliu, amănunte semnificative. Astfel, cititorul cunoaşte treptat datele esenţiale ale noului univers.

Conflicte sociale

Radiografierea colectivităţii rurale concentrate la horă conţine observaţii asupra **conflictelor sociale** din cadrul ei. Astfel, în timp ce tinerii joacă pe ritmul unei „Someşane", cântată de mai bine de un ceas, fetele nepoftite la joc privesc de pe margine, alături de femeile mai în vârstă, copiii se joacă prin preajma lor, iar bărbaţii înstăriţi s-au retras pentru a discuta despre „treburile obştei". Ei se grupează după statutul social conferit de averea pe care o deţin. Naratorul, un fin observator al psihologiei umane, redă impulsul lui Alexandru Glanetaşu, un ţăran sărac şi marginalizat din această cauză de colectivitate, de a discuta şi el cu „bogătanii": „Pe de lături, ca un câine la uşa bucătăriei, trage cu urechea Alexandru Glanetaşu, dornic să se amestece în vorbă, sfiindu-se să se vâre între bogătaşi.". Fiul său însă, Ion, personajul central al cărţii, va învinge temerile tatălui, suferind implicaţiile dramatice ale faptelor sale, sancţionate de legi nescrise ale colectivităţii săteşti.

Conflict principal

Conflictul principal al romanului se conturează la horă, unde Ion, flăcău harnic şi priceput, dar care confundă sărăcia cu lipsa demnităţii şi cu privarea de un statut social, pe care este convins că îl merită, se hotărăşte să treacă peste glasul inimii; el este îndrăgostit de cea mai frumoasă şi mai săracă fată din sat, pe nume Florica, dar hotărăşte să se căsătorească neîntârziat cu Ana, fata lui Vasile Baciu, promisă lui George Bulbuc, un ţăran foarte bogat.

Conflict exterior

Intriga romanului şi totodată începutul **conflictului exterior**, între Ion şi Vasile Baciu, o constituie confruntarea dintre cei doi de după horă, acesta din urmă adresându-i tânărului cuvinte jignitoare, precum „sărăntoc" şi „hoţ", şi arătându-şi făţiş dezaprobarea faţă de o eventuală legătură între el şi Ana. Orgolios din fire, Ion acceptă cu greu, fără să riposteze, injuriile consăteanului, dar acest comportament nu face decât să-i întărească puternica dorinţă ca Ana şi pământurile ei trebuie să-i aparţină: „Ion schimba feţe-feţe. Genunchii îi tremurau, iar în cerul gurii simţea o uscăciune parcă i s-ar fi aprins sufletul. Fiece vorbă îl împungea drept în inimă, cu deosebire fiindcă le auzea tot satul.".

După horă, flăcăii merg la cârciumă, unde Ion, purtând încă în suflet ecoul jignirilor lui Vasile Baciu, îl provoacă pe George, antrenând un nou conflict, în aparenţă pentru plata lăutarilor, în esenţă pentru mâna Anei, la care ambii râvneau, dar din motive diferite. Scena în care George este răpus de Ion anticipează finalul romanului, în care rolurile se inversează şi tânărul bogat îl doboară pe cel care atentează la soţia sa.

Ulterior, la sugestia lui Titu Herdelea, Ion găseşte modalitatea de „a sili" pe Baciu să i-o dea pe Ana de soţie, lăsând-o însărcinată; se conturează astfel **principalul conflict** al romanului, dezvoltat pe două coordonate: **exterioară**, dintre Ion şi viitorul socru, şi **interioară**, dintre „glasul pământului" şi „glasul iubirii", în sufletul tânărului ţăran sărac.

Ion este un flăcău isteţ şi harnic, dar care suferă din pricina sărăciei sale, fiind o victimă a societăţii materialiste în care trăieşte. Singura avere a familiei, câteva loturi de pământ, care fuseseră zestrea Zenobiei, au fost înstrăinate de tatăl său, un mare amator de rachiu. Ion muncea de dimineaţă până seara pământul rămas. Prin intemediul **inserţiei**, naratorul face un scurt istoric al vieţii lui Ion, care, încă de copil, deşi are rezultate bune la şcoală, iar învăţătorul Herdelea îi remarcă isteţimea, preferă „să fie veşnic înfrăţit cu pământul", renunţând să o mai frecventeze. Lucrând cu râvnă, reuşeşte să păstreze puţinul pământ rămas, căci „unde punea el mâna, punea şi Dumnezeu mila. Iar pământul îi era drag, ca ochii din cap.".

Singura soluţie de a ieşi din impasul sărăciei şi de a câştiga un loc privilegiat în cadrul colectivităţii căreia îi aparţine este dobândirea pământului prin căsătorie. Deşi o iubeşte pe Florica, o părăseşte pentru Ana, pentru că aceasta din urmă „avea locuri şi case şi vite multe". Flăcăul constată cu tristeţe că fericirea conjugală

nu se poate clădi doar pe sentimente, într-o societate în care posesiunea primează: „Dragostea nu ajunge în viață... Dragostea e numai adaosul. Altceva trebuie să fie temelia. Și îndată ce zicea așa se pomenea cu gândurile după Ana.".

Dorința puternică de a se remarca din punct de vedere social este susținută de trăsături puternice de caracter, cum ar fi ambiția, orgoliul, instinctul atavic de a poseda cât mai mult pământ, dorința de a se răzbuna pe soartă, pe care o considera nedreaptă. Naratorul alcătuiește o imagine completă și complexă a personajului, menționând toate aceste mobiluri psihologice: „Iubirea pământului l-a stăpânit de mic copil. Veșnic a pizmuit pe cei bogați și veșnic s-a înarmat într-o hotărâre pătimașă: trebuie să aibă pământ, trebuie. De atunci pământul i-a fost mai drag ca o mamă.".

La horă se înfiripă gândul lui Ion de a intra în posesia pământurilor „bocotanului" Vasile Baciu, prin căsătorie cu Ana, promisă însă de tată lui George Bulbuc, în vederea sporirii averii familiei. Se conturează astfel conflictul exterior central al romanului, între personajul principal și viitorul socru, și unul dintre conflictele secundare, între Ion și George. Dorința de posesiune a flăcăului urmărită atent de narator și prezentată printr-o gradație ascendentă, devine obsesie, fapt ce îi va tulbura întreaga ființă. „Glasul iubirii" este umbrit de „glasul pământului", iar Ion confundă în mod dramatic nevoia de dragoste pentru o femeie, cu patima mistuitoare a posesiunii, pe care o urmează cu o perseverență ieșită din comun.

Aceasta are un efect distructiv asupra sa, dezumanizându-l, iar calitățile sale, istețimea, determinarea, tăria de caracter, hărnicia, degenerează în defecte, puse în slujba unui scop unic. Astfel, el poate fi încadrat **tipologiei arivistului**.

Sub masca ipocriziei, Ion o cucerește pe Ana și aceasta îl acceptă cu naivitate; deși rămâne însărcinată, visul lui Ion nu se împlinește în totalitate pentru că Baciu este precaut și nu-i oferă drept zestre decât o parte din pământurile pe care le deține. Flăcăul nu se mulțumește cu puțin și astfel conflictul se adâncește, ca și prăpastia sufletească dintre acesta și Ana, cea care îl iubește sincer și nu e capabilă să își dea seama de scopurile meschine ale acestuia.

Nunta celor doi reprezintă momentul în care cele două „glasuri" se întâlnesc din nou în plan psihologic. În sufletul flăcăului se naște o îndoială izvorâtă dintr-un sentiment de slăbiciune temporară, atunci când își dă seama că, împreună cu pământurile, trebuie să o ia și pe fata urâtă de lângă el, în timp ce Florica, „drușcă întâi", e mai frumoasă ca oricând. Gândul de a fugi cu aceasta din urmă, dictat de sentimentele pentru ea, este cenzurat cu rapiditate de către rațiune, care formulează neîncetat dorința de a-și împlini visul: „Și să rămân tot calic... pentru o muiere!... Apoi să nu mă trăznească Dumnezeu din senin?".

Determinat de suferința unicei sale fiice, Vasile Baciu se gândește la reconciliere și îi oferă lui Ion ceea ce râvnește de mic, anume toate pământurile sale. Ajuns în posesia lor, tânărul își schimbă atitudinea față de săteni, afișându-și ostentativ triumful: „De altfel și față de săteni căuta să-și arate greutatea pe care i-o dădea simțământul bogăției. Pe uliță umbla cu pașii mai mari și cu genunchii îndoiți. Vorbea mai apăsat cu oamenii și veșnic numai de pământ și de avere.".

Punctul culminant al romanului este reprezentat de **scena sărutării pământului**, moment al existenței flăcăului în care cele două „glasuri" se confundă, dar și o anticipare a finalului său tragic, a contopirii cu pământul, care îi este atât de drag.

Glia aflată în totalitate în posesia lui este identificată cu persoana iubită, care trebuie să-i aparțină în întregime: „Dorea să simtă lutul sub picioare, să i se agațe de opinci, să-i soarbă mirosul, să-și umple ochii de culoarea lui îmbătătoare.".

Imposibilitatea împlinirii erotice alături de Florica își găsește compensația într-o pasiune imensă, nefirească pentru pământ.

Obsesia posesiunii acestuia substituie nevoia de afecțiune: „Mirosul acru, proaspăt și roditor îi aprindea sângele [...] luă în mână un bulgăre și-l sfărâmă între degete cu o plăcere înfricoșată.".

Prin gestul anormal de a săruta pământul, personajul depăşeşte sfera realismului, încadrându-se unei patologii de **factură naturalistă**: „Apoi încet, cucernic, fără să-şi dea seama, se lăsă în genunchi, îşi coborî fruntea şi-şi lipi buzele de pământul ud. Şi-n sărutarea aceasta grăbită simţi un fior rece, ameţitor."

Înfrăţirea cu lutul îi conferă statutul mult râvnit de stăpân absolut şi împlinirea unei obsesii mistuitoare. Personajul capătă astfel **dimensiuni epopeice**: „Se vedea acum mare şi puternic ca un uriaş din basme, care a biruit o ceată de balauri îngrozitori. [...] Şi pământul parcă se clătina, se închina în faţa lui.".

Epuizând energia erotică în împlinirea patimei pentru pământ, Ion o tratează pe Ana ca pe un obiect, ea constituind pentru el doar un mijloc prin care a obţinut ceea ce şi-a dorit dintotdeauna; destinul nefericit al acesteia devine tragic după căsătorie. Încă de mică rămăsese orfană de mamă, fiind singurul copil supravieţuitor al lui Vasile Baciu. Tatăl o îngrijeşte, dar nu este capabil să-i ofere afecţiunea de care are atâta nevoie. Iubirea pentru Ion se contureazā ca o compensaţie pentru ceea ce i-a lipsit, iar fata se simte măgulită de atenţia lui, fără a bănui adevăratul mobil al acesteia. Căsătoria, pe care iniţial o consideră o binecuvântare, va fi şi ea o dezamăgire profundă. Nici atunci când naşte nu obţine de la Ion afecţiunea dorită, acesta simţind pentru ea doar milă şi repulsie.

Romanul prezintă **tente naturaliste** şi din punctul de vedere al prezentării scenelor de violenţă conjugală sau prin supradimensionarea destinelor fără posibilitate de salvare. Sinuciderea Anei este anticipată de observaţiile ei minuţioase asupra morţii cârciumarului Avrum sau a celei a lui Dumitru Moarcăs. Ea găseşte astfel o unică soluţie pentru toate problemelor sale: se spânzură, curmând cercul vicios al propriului destin.

După moartea soţiei, Ion este preocupat doar de păstrarea averii obţinute cu greu de la socrul său. Vasile Baciu, ca şi Ion, o dobândise la rândul lui tot prin căsătorie, dar, spre deosebire de ginere, îşi iubise şi respectase consoarta care întruchipa averea. Astfel, acesta se încadrează în tipologia arivistului, care nu depăşeşte sfera umanului.

Pentru Ion, singurul mijloc de a păstra averea este invocarea moştenirii ei de către Petrişor, copilul lor. Îngrijit în mod precar de către Zenobia şi Alexandru, părinţii lui Ion, în timp ce acesta era închis, fiindcă, din lăcomie, îşi însuşise o brazdă de pământ din lotul vecinului, copilul moare şi, după îndelungi dispute, mediate de preot, ajung la consens: pământul rămâne în administrarea tatălui, dar, în caz de deces al acestuia, va aparţine bisericii.

Atingându-şi ţelul suprem al vieţii, Ion constată, tardiv, cu înţelepciune, că posesia pământurilor nu poate substitui iubirea adevărată: „Ce folos de pământuri, dacă cine ţi-e drag pe lume nu-i al tău!".

Răzbunându-se pe îndrăzneala lui Ion, George se căsătorise cu Florica, femeia pe care flăcăul nu încetase să o iubească. Cu aceeaşi voinţă puternică, Ion încearcă să recupereze timpul pierdut, împrietenindu-se din ipocrizie cu George, pentru a se apropia de soţia acestuia. Cei doi se întâlnesc ulterior pe ascuns, iar pedeapsa pentru toate faptele reprobabile ale lui Ion nu poate fi decât una capitală: George, orbit de gelozie, îl răpune cu câteva lovituri de sapă, fapt care constituie **deznodământul** romanului.

Drama morţii premature a eroului central al cărţii este sporită şi de constatarea medicului legist, chemat să confirme decesul: „A fost un om ca oţelul!... Putea să trăiască o sută de ani!"; astfel, „Ion fu coborât în pământul care i-a fost prea drag".

10 Viaţa intelectualităţii rurale

În paralel cu planul destinului zbuciumat al lui Ion, naratorul prezintă **viaţa intelectualităţii rurale**, reprezentată de preotul Ioan Belciug şi de familia învăţătorului Zaharia Herdelea. Preotul şi învăţătorul sunt exponenţii a două instituţii respectate în cadrul colectivităţii rurale, exprimând de fiecare dată puncte de vedere asupra evenimentelor din viaţa satului. Disputa pentru supremaţie în rândul sătenilor se păstrează latent, izbucnind prin reproşuri şi ameninţări, urmate de o inevitabilă

reconciliere. În acest plan însă, conflictul major este cel național, deoarece opresiunea stăpânirii austro-ungare asupra Transilvaniei produce o prăpastie imensă chiar între oameni de aceeași naționalitate.

Intelectualii de la sate privesc căsătoria tot ca pe o afacere, în care rolul dominant îl are zestrea. Fiica cea mare a lui Herdelea, Laura, deși este îndrăgostită de Aurel Ungureanu, se mărită cu George Pintea, pentru că acesta nu pretinde zestre; protestul ei inițial se stinge în resemnare alături de viitorul preot. Laura reface astfel în linii generale destinul mamei sale, ca și sora ei, Ghighi, care se mărită cu Zăgreanu, tânărul învățător din Pripas.

În ceea ce îl privește pe Titu Herdelea, criticul literar Alexandru Piru afirma că acesta întruchipează „propriul roman al tinereții" lui Rebreanu. El este un tânăr cu înclinații artistice, aflat în permanentă căutare a sinelui. Neputând găsi împlinirea nici în plan social, nici în cel afectiv, părăsește Transilvania, trecând Carpații, în vederea croirii unui destin propriu.

Romanul „Ion" creează un univers dominat de iubire și patimă, în slujba cărora se dezvoltă energii umane surprinse în diverse ipostaze; astfel, acesta se constituie ca o frescă socială a începutului de secol.

Finalul sintetizează meditativ dramele individuale care se corelează cu cele colective, exprimând de fapt clocotul vieții: „Satul a rămas înapoi același, parcă nimic nu s-ar fi schimbat. Câțiva oameni s-au stins, alții le-au luat locul. Peste zvârcolirile vieții vremea vine nepăsătoare, ștergând toate urmele. Suferințele, patimile, năzuințele, mari sau mici, se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca niște tremurări plăpânde într-un uragan uriaș.". Întocmai cum drumul iese din sat și se pierde „în șoseaua mare și fără început", destinele individuale fuzionează cu cele general-umane.

11 Construcția personajului

Ion Pop al Glanetașului este personajul principal al romanului. El întruchipează **tipul arivistului**, surprins în involuție, căci calitățile degenerează treptat în defecte. Personalitatea sa se subordonează **dorinței obsedante** de a avea cât mai mult pământ și, pentru atingerea acestui țel, se folosește de cei din jur fără nicio remușcare. După ce a dobândit ceea ce a râvnit de mic, simte totuși neîmplinirea afectivă, căutând astfel, cu aceeași **perseverență**, să-și clădească fericirea pe ruinele unei alte căsnicii.

Situația dramatică a țăranului român lipsit de pământ se constituie ca o realitate, ca și patima oarbă a țăranului din Prislop, care i se plânge autorului de lipsa pământului. Pornind deci de la date reale, Rebreanu construiește un personaj complex, care domină de departe întreaga scriere.

Trăsături

În legătură cu acesta, critica literară exprimă **opinii divergente**. Eugen Lovinescu afirma că „Ion este expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită"; G. Călinescu însă, îl consideră „o brută căreia șiretenia îi ține loc de deșteptăciune". Multe dintre scenele romanului certifică **lipsa unei gândiri raționale**. Totuși, Ion este caracterizat de o **formă primară de istețime intuitivă**, cu ajutorul căreia concepe planuri urmate cu perseverență în vederea atingerii scopurilor propuse.

La începutul romanului, naratorul, prin intermediul **caracterizării directe și indirecte**, îi alcătuiește un portret axat pe calitățile sale: **hărnicia, perseverența și iubirea de pământ**, care „l-a stăpânit de mic copil".

Conform mentalității colectivității rurale al cărei exponent este, el preferă munca în locul învățăturii, deși, la școală, se remarcă prin **istețime**. Cu timpul însă se produce o schimbare în psihologia personajului, care identifică, în mod eronat, sărăcia cu lipsa demnității, suferind din cauză că nu primește respectul cuvenit din partea sătenilor, chiar dacă întrunește **calități de lider** al flăcăilor din sat.

Fiind **un personaj realist**, el se constituie ca **un exponent al mediului social** din care face parte, acționând prin prisma determinărilor acestuia.

Conflictul central al romanului cu cele două coordonate ale sale dezvăluie **defectele** firii sale, dar care nu depășesc sfera umanului: tânărul este **impulsiv**,

dornic de răzbunare împotriva „bocotanului" care îl jignește public. De asemenea, este **mânios și orgolios peste măsură.**

Disputele publice cu Baciu sau cu George lasă amprente adânci în sufletul său, amplificându-i sentimentele negative față de cei bogați și gândind că este apostrofat de aceștia pe nedrept, doar pentru că era sărac. Astfel, nu ezită să folosească **violența** în conflictul cu George, dar este capabil să-și înfrâneze pornirile agresive în raport cu Vasile Baciu. Dojana publică a preotului în fața întregii colectivități îl determină să acționeze pentru a își câștiga un statut privilegiat printre săteni.

Primul act de răzbunare împotriva bogaților este unul **naiv**; Ion își însușește abuziv o bucată de pământ, care a aparținut cândva familiei sale, din brazda vecinului. Apoi își dă seama că setea sa de pământ este mult mai puternică, dar se dovedește incapabil de a găsi modalitatea prin care să-l determine pe Vasile Baciu să consimtă la căsătoria cu Ana. Sugestia lui Titu este urmată întocmai și, din **lăcomie de avere**, o seduce pe aceasta, prin **vicleșug**, lăsând-o însărcinată. Viclenia socrului de a nu-i da în totalitate ceea ce-și dorea are repercusiuni asupra fetei, pe care Ion **se răzbună** fără ezitare, tratând-o cu dispreț. Astfel, Ion dovedește din nou **naivitate**, căsătorindu-se înainte ca Baciu să-l asigure în scris că îi va da pământurile, neîmplinire care îl determină să se poarte și mai violent cu soția sa.

Perseverența personajului trădează **o voință puternică** pusă în slujba unui scop unic pentru atingerea căruia este nevoit să se folosească de cea care joacă, de la început până la sfârșit, rolul victimei.

După nuntă și după ce obține ceea ce și-a dorit de la socrul său, la intervenția preotului, comportamentul personajului se schimbă major. **Sentimentul dobândirii demnității prin posesiune** îl determină să afișeze ostentativ noul statut, „umbla cu pașii mari și cu genunchii îndoiți" și „vorbea mai apăsat cu oamenii și veșnic numai de pământ și de avere". Violența față de Ana se transformă într-o totală **indiferență**, tratând-o în continuare ca pe un obiect de garanție pentru averea sa.

Punctul culminant al romanului îl surprinde pe eroul central într-o ipostază inedită, anume aceea de a săruta pământul, identificându-l cu „o ibovnică". Gestul exprimă **fericirea nemăsurată** a lui Ion, dar se încadrează unei patologii de factură naturalistă, prin **ieșirea din normalitatea** tiparelor comportamentale.

Fiindcă „glasul pământului" din străfundul conștiinței sale se făcuse auzit în exterior, iar Ion căpătase ceea ce și-a dorit în plan material, decide, în mod **egoist**, că trebuie să împlinească și latura afectivă a personalității sale, deși abia își îngropase soția și copilul, pentru care nu manifestase decât **dispreț**. Dorind împlinirea totală, pierde mai mult decât a câștigat, anume propria viață, căci obsesia pentru actuala soție a lui George, Florica, se încheie tragic, Ion fiind, de fapt, ucis de propria patimă. Moartea personajului, oricât de dramatică ar părea, se constituie ca **o pedeapsă meritată** pentru răul produs tuturor celor din jurul său; ea este anticipată de scena sărutării pământului, care, printr-un gest anormal, redă înfrățirea totală cu lutul din care a luat naștere.

Drama vieții lui Ion nu rezultă din faptul că, fiind pus în situația să aleagă între glasul pământului și cel al iubirii, îl alege inițial pe cel dintâi, ci din faptul că Ion realizează o contopire a celor două glasuri. Există momente în viața lui în care el trăiește într-o lume imaginară, corijând realul după necesitățile sale. Cele mai evidente episoade de ruptură în real sunt episodul în care el își însușește pământ încălcând proprietatea lui Simion Lungu, doar, pentru că, odată, acel pământ i-a aparținut, episodul întâlnirii din câmp, „sub măr", cu Florica și episodul final al morții sale, spre care se grăbește cu incoștiență. Restul episoadelor sunt tribulații între vis și realitate.

Modalități de caracterizare

Ca modalitate de caracterizare predominantă se remarcă cea **indirectă**, reieșită din faptele, vorbele și atitudinea personajului. Este **caracterizat direct** din mai multe perspective; Vasile Baciu îl consideră „tâlhar" și „sărăntoc", Titu Herdelea îi laudă perseverența, naratorul îl descrie ca fiind „iute și harnic". Pasajele de autocaracterizare sunt concepute sub forma reproducerii unor gânduri ale

personajului, ca de exemplu: „Şi să rămân tot calic... pentru o muiere!... Apoi să nu mă trăznească Dumnezeu din senin?" sau „Ce folos de pământuri, dacă cine ţi-e drag pe lume nu-i al tău!".

12 **Relaţia cu celelalte personaje**

În **relaţie cu celelalte personaje**, Ion îşi dovedeşte egoismul, punând mai presus de sentimentele celor din jur, propriile sale scopuri, fericirea personală. Pentru el, fericirea are o bază erotică, dar realizarea ei e ameninţată atâta timp cât el nu va avea pământ, cât va fi la discreţia celorlalţi.

În ceea ce priveşte **relaţia sa cu Florica**, Ion prezintă o latură umană profundă aflată însă în stadiu incipient. Un motiv recurent rebrenian este reiterarea unui mit fundamental al umanităţii, anume cuplul etern, ai cărui membri se caută neîncetat, neputând exista fără împlinirea sufletească a uniunii lor.

Deşi Ion o abandonează pe Florica pentru o fată urâtă, dar bogată, nu o poate scoate din suflet, iubirea pentru ea măcinându-i existenţa de-a lungul romanului. Din pricina acestei chemări a sufletului său, el nu îşi poate iubi soţia, aşa cum făcuse socrul său, chiar dacă aceasta întruchipa averea mult dorită. Sufletul lui Ion, scindat între patimi, îi aparţine, în întregime, Floricăi: „Purta în suflet râsul ei cald, buzele ei pline şi umede, obrajii ei fragezi ca piersica, ochii ei albaştri ca cerul de primăvară".

„Glasul iubirii" pentru cea mai frumoasă fată din Pripas, dar şi cea mai săracă năvăleşte acut, părăsind stadiul de latenţă, atunci când flăcăul şi-a recăpătat demnitatea prin îmbogăţire şi libertatea, prin sacrificarea familiei proaspăt întemeiate.

Deşi iniţial confundă patima pentru pământ cu dragostea adevărată, personajul resimte „golul sufletesc" generat de neîmplinirea erotică. Nu este pe deplin conştient că îşi riscă viaţa prin întoarcerea la fosta sa iubită, devenită tocmai soţia lui George.

Ion o iubeşte pe Florica, iar sentimentele lui sunt unice, mergând până la obsesie. Toate evenimentele importante din viaţa eroului sunt dominate de figura fetei. La horă, la nunta sa cu Ana, la naşterea copilului, Petrişor, la nunta lui George cu Florica, Ion e robit de gândul la ea, gând care, în finalul romanului, îi va aduce moartea.

„Dramă a pământului, «Ion» e în acelaşi timp un roman al iubirii tragice şi al morţii; pământul singur rămâne indiferent, neclintit, mut, pe când erosul se încheie în sânge şi păcat, iar Ion şi Ana dispar năprasnic". (C. Ciopraga)

13 **Arta narativă**

Din punct de vedere **stilistic**, Rebreanu alege maniera de exprimare directă, realist-obiectivă, anticalofilă, afirmând că „e mai uşor a scrie frumos decât a exprima exact". Se declară astfel un „creator de viaţă" într-o permanentă căutare a „expresiei exacte" prin care se defineşte universul prozei sale. Realismul său inovează astfel prin capacitatea sa obiectivă de a crea tipuri umane independente de subiectivitatea creatorului.

14 **Încheiere**

„Apariţia lui «Ion» a fost privită aproape de unanimitatea criticei ca o dată în istoria literaturii române contemporane şi ca prima mare creaţie obiectivă.". (Eugen Lovinescu)

George Călinescu – scriitor canonic
Specia literară – roman obiectiv

Varianta propusă: Enigma Otiliei

1. Reliefează *tema și viziunea despre lume* într-un roman *realist-obiectiv de tip balzacian.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12
2. Ilustrează *particularitățile romanului realist-obiectiv de tip balzacian.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12
3. Evidențiază *particularitățile de construcție a unui personaj.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 9.1 + 12
4. Evidențiază *relațiile dintre două personaje.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 9.1 + 9.2 + 12

1 Încadrarea în epocă

Supranumit de către Geo Bogza „o plăsmuire de geniu a acestor pământuri și a acestui popor, una dintre cele mai fertile și inspirate minți de cărturar de la Dimitrie Cantemir până în zilele noastre", G. **Călinescu** este o personalitate culturală românească de tip enciclopedic. El își desfășoară activitatea la sfârșitul perioadei interbelice și începutul celei contemporane, fiind deopotrivă critic și istoric literar, biograf, monografist, eseist, romancier, poet, dramaturg. Opera sa de căpătâi rămâne însă „Istoria literaturii române de la origini până în prezent", o lucrare amplă, de referință a culturii românești.

Tematica prozei călinesciene

Romanele călinesciene pornesc de la câteva puncte comune, teoretizate de criticul literar, care preferă maniera clasică de abordare a materialului epic. Astfel, **realismul** de factură balzaciană se îmbină în mod original cu **trăsături reprezentative moderniste**, fiind evidente în scrierea sa crearea de caractere marcate de o trăsătură dominantă, devenite tipologii de factură universală, adoptarea manierei balzaciene de redare a subiectului, evidentă prin tehnica narativă, prin fixarea caracterelor în timp și spațiu, prin descrierea minuțioasă a cadrului, a arhitecturii clădirilor, a vestimentației, dar și pluriperspectivismul, relativizarea perspectivei narative.

2 Definirea speciei literare

Încadrarea în tipologie

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative și dezvoltând conflicte puternice. Trăsăturile care încadrează scrierea „Enigma Otiliei" printre **romanele realist-obiective** sunt: prezentarea veridică a evenimentelor, narator omniscient și omniprezent, perspectiva narativă obiectivă, utilizarea persoanei a treia, reliefarea individului ca produs al mediului căruia îi aparține, preferința pentru tipuri umane și integrarea descrierilor minuțioase în structura epică.

3 Încadrarea într-un curent literar

Enunțarea temei

„Enigma Otiliei" este un **roman realist obiectiv** de factură balzaciană, care înglobează **elemente de modernitate**. El apare în 1938, la sfârșitul perioadei interbelice și prezintă, în manieră realistă, viața burgheziei bucureștene de la începutul secolului al XX-lea, dezvoltând **problematica moștenirii și pe cea a paternității**.

4 Semnificația titlului

Titlul inițial al romanului a fost „Părinții Otiliei", ilustrând motivul paternității. Acesta a fost ulterior schimbat pentru a se accentua o trăsătură de caracter definitorie a eroinei. Personalitatea Otiliei este „enigmatică", fiind interpretată în mod diferit de fiecare dintre personajele romanului, ceea ce constituie o notă de modernitate a scrierii, anume relativizarea perspectivei narative.

5 Elemente de structură

Creația epică este amplă, fiind alcătuită din **douăzeci de capitole** și structurată în **două planuri narative principale**: istoria complicată a unei moșteniri și destinul tânărului Felix Sima, orfanul care observă minuțios degradarea umană cauzată de dorința de acumulare materială.

6
Construcția subiectului

Secvențele narative sunt construite pe baza **înlănțuirii**, naratorul respectând **principiul cronologic** al prezentării faptelor. **Narațiunea și dialogul** se îmbină cu **descrierea amplă** a spațiilor, personajelor și a vestimentației.

Coordonate spațio-temporale

Incipitul romanului fixează **coordonatele temporale și spațiale**, aflate în strânsă legătură, prezentând un mediu social nou pentru tânărul care, în anul 1909, pășește pentru prima oară pe strada Antim din București: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tânăr de vreo 18 ani, îmbrăcat în uniformă de licean intra în strada Antim.". **Finalul** romanului este **în strânsă relație cu incipitul**, cu care este **simetric**, trăsătură specifică scrierilor realist-obiective. După trecerea anilor, Felix revine la locurile străbătute ca licean, pe strada Antim, care însă se schimbase și ea, și-și amintește nostalgic de cuvintele cu care îl întâmpinase Costache: „Aici nu stă nimeni!".

Relația incipit-final

Expozițiunea, realizată în manieră balzaciană, este o **descriere minuțioasă** a străzii și a casei lui Costache Giurgiuveanu, cu prezentarea amănuntelor arhitecturale aparținând unor stiluri diferite, care o fac să pară „o caricatură în moloz a unei străzi italice.". **Perspectiva narativă** aparține naratorului, un cunoscător al termenilor de specialitate, dar se prezintă cu ocazia observării noului spațiu de către tânărul nerăbdător să ajungă să-și cunoască tutorele.

De la descrierea de ansamblu, se trece la particularizarea spațială, prin notarea detaliilor semnificative prin care se evidențiază exteriorul casei lui Costache Giurgiuveanu. Aceasta este o clădire veche, aflată în paragină, împodobită cu imitații ieftine și relevă date esențiale despre proprietarul ei. Psihologia umană devine astfel o funcție a mediului, ca și la Balzac, dar scriitorul român insistă pe amănuntele arhitectonice conturând minuțios exteriorul, ceea ce îl determină pe criticul literar Nicolae Manolescu să afirme că „dacă Balzac crea viață, Călinescu o comentează, atitudinea lui fiind critică."

Proprietarul imobilului din strada Antim, un produs al mediului social căruia îi aparține, este descris și el în amănunt, prin tușe sugestive: „un omuleț subțire și puțin încovoiat", al cărui portret fizic se relevă prin intermediul observației nou-venitului: capul „atins de o calviție totală", fața „aproape spână", buzele „întoarse în afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili, ca niște așchii de os"; clipește „rar și moale", ca „bufnițele supărate de o lumină bruscă". Întâlnirea cu Felix dezvăluie un comportament ciudat al bătrânului, care simulează uitarea, unicul mijloc de apărare față de cei din jur: „Nu-nu-nu știu... nu-nu stă nimeni aici, nu cunosc".

Cu vocația unui mare romancier, de talia lui Balzac sau Tolstoi, Călinescu adună aproape toate personajele romanului în salonul lui moș Costache, prilej pentru Felix de a le observa în detaliu, dar și ocazie cu care cititorul se poate familiariza cu ele. Se conturează astfel încă de la început principalul **conflict** al romanului, care prezintă două coordonate.

Intriga scrierii este reprezentată, pe de-o parte, de dorința obsesivă a clanului Tulea, condus de sora lui Giurgiuveanu, Aglae, de a intra în posesia averii acestuia, iar pe de altă parte se axează pe prezentarea formării tânărului Felix Sima, care pătrunde într-un nou mediu social și care este marcat de întâlnirea cu Otilia Mărculescu, fiica vitreagă a lui Costache.

7
Planul moștenirii

Planul moștenirii este prezentat minuțios de narator, reliefând intrigile și meschinăria unor oameni apropiați bătrânului, dar care se luptă din răsputeri ca, prin orice mijloc, să dobândească averea acestuia.

Tipologia personajelor

Tipul avarului

Costache Giurgiuveanu întruchipează **tipul avarului**, umanizat însă de sentimentele profunde pentru „fe-fetița" lui, Otilia, fiica soției sale, care murise: „Moș Costache o sorbea umilit din ochi și râdea din toată ființa lui spână când fata îl prindea în brațele ei lungi". Fata îl consideră „un om bun", dar nu poate înțelege „ciudățenia" comportamentului său când vine vorba de bani.

Confruntarea cu clanul Tulea conferă o turnură dramatică destinului său. Aflat la o vârstă înaintată, conștientizează că, într-o zi, va fi prădat de acesta și de aceea

se apără cu mijloace proprii de răutatea lor. Simularea uitării şi bâlbâiala sunt nişte arme naive de apărare, care însă se constituie ca modalităţi de amânare pentru a câştiga timp în faţa adversarilor.

Averea mult-dorită a lui Costache se compune din imobile date spre închiriere pentru a-i asigura venituri stabile, bani rezultaţi din vânzarea obiectelor confiscate pentru neplata chiriei şi din diverse afaceri mărunte, la care se adaugă „ciupelile" de la prietenul său bătrân şi bogat, Leonida Pascalopol, luate cu titlu fictiv de împrumut sau „câştigate" la jocurile de cărţi şi table. Din avariţie extremă, amână însă datoria morală faţă de răposata soţie, de a renunţa la o parte din bani pentru a asigura viitorul Otiliei prin trecerea pe numele ei a unei sume considerabile ca zestre.

În raport cu bătrânul avar sunt conturate celelalte personaje, remarcându-se prin trăsături negative Aglae Tulea, sora lui Costache, şi Stanică Raţiu, ginerele acesteia, ambii costruindu-şi un scop al vieţii din însuşirea averii bătrânului.

Tipul „babei absolute"

Aglae Tulea întruchipează **tipul „babei absolute"**, aşa cum o caracterizează un prieten al lui Felix. Portretul său fizic este o sugestie pentru caracterul urât al acesteia: „faţa gălbicioasă", „buzele subţiri", „părul negru pieptănat bine într-o coafură japoneză", „nasul încovoiat şi acut", obrajii ridaţi.

Deşi o detestă pe Otilia, o potenţială candidată la averea bătrânului, se numără printre mentorii, „părinţii" ei, formând-o ca personalitate, prin relevarea laturii negative umane. Încă de la începutul romanului, ea îşi conturează menirea, anume de a-i ataca răutăcios pe cei din jur. Imediat după ce face cunoştinţă cu tânărul orfan, care păşea în casa tutorelui său, singura sa rudă, i se adresează în mod maliţios lui Costache: „N-am ştiut: faci azil de orfani"; nu omite să-i ofenseze însă şi pe ceilalţi: „O să aibă Otilia cu cine se distra, ce zici, Pascalopol?".

Cuvintele ei veninoase izvorăsc din dorinţa de a scăpa cât mai curând de un nou pretendent la banii la care râvneşte. Prezenţa Otiliei în casa fratelui său îi macină existenţa şi nu ezită să o denigreze de fiecare dată, numind-o „dezmăţată" şi „stricată". Apariţia lui Felix adaugă, astfel, noi nelinişti pentru conştiinţa Aglaei.

Răutatea acesteia este evidentă şi în cadrul propriei sale familii. Deşi se consideră o mamă devotată, îşi tratează copiii în mod diferenţiat, preferându-l pe Titi, nedreptăţindu-le pe Olimpia şi Aurica. Aglae este liderul clanului, iar autoritatea sa ştirbeşte profund personalitatea copiilor, conducându-i pe toţi trei către neîmpliniri majore.

Pe Olimpia o desconsideră şi o nedreptăţeşte, nefiind mulţumită de relaţia ei cu Stanică Raţiu. Aurica, fata cea mică şi copia fidelă a răutăţii mamei, este încurajată permanent în tentativele ei disperate de a-şi găsi un bărbat pentru a se căsători, dar şi învinovăţită pentru nereuşitele sale. Preferinţa pentru **Titi**, care întruchipează **tipul retardatului**, o face pe Aglae să îl considere un geniu nedescoperit, deşi, la 22 de ani, acesta nu terminase nici liceul. Cruzimea caracterului său o determină să fie total indiferentă la suferinţa soţului ei bolnav, Simion, chiar dacă mare parte din banii familiei erau contribuţia acestuia. Trăsătura dominantă a femeii este deci răutatea, manifestată imperturbabil pe parcursul romanului, exprimându-se în raport cu toţi cei cu care intră în contact direct.

Tipul arivistului

Stanică Raţiu, ginerele Aglaei, întruchipează **tipul arivistului**, al cărui portret fizic relevă trăsături morale definitorii: „era roşu la faţă, fără să fie propriu-zis gras, de o sănătate agresivă, contrastând cu părul lui mare şi negru, foarte creţ şi cu mustaţa în chip de muscă." Dorinţa lui de parvenire este susţinută de o exprimare demagogică: „Stănică vorbea sonor, rotund, cu gest artistic şi declamator", fiind mereu preocupat de a lăsa o impresie bună, de a fi bine informat, de a păstra permanent familiaritatea cu lumea din jur.

Avocat fără procese, conduce tot felul de afaceri dubioase având drept ţel suprem al existenţei sale meschine urcarea rapidă în ierarhia socială, ceea ce poate deveni o realitate doar cu ajutorul banilor şi al relaţiilor cu oameni sus-puşi. Cu Olimpia trăieşte în concubinaj şi se încăpăţânează să nu o ia de soţie pentru că tatăl

ei, care, din cauza bolii, nu o mai recunoaşte, nu doreşte să-i dea zestrea promisă. Naşterea copilului lor este doar un pretext de a se alege cu averea soţiei, dar neglijenţa lor duce la moartea grabnică a acestuia. După ce joacă rolul unui tată îndurerat, Stănică se hotărăşte să o părăsească pe Olimpia, dar nu înainte de a se asigura că banii lui Costache îi aparţin.

Deşi cea mai aprigă ameninţare pentru moş Costache pare a fi încă de la început chiar sora acestuia, Stănică, rezervat şi linguşitor, devine de fapt vinovatul moral pentru moartea bătrânului. Când Costache se află pe patul suferinţei, Stănică îi fură banii, fapt care produce sfârşitul acestuia şi care constituie **punctul culminant** al uneia dintre coordonatele conflictului.

8 Planul maturizării

Cel de-al doilea plan al romanului urmăreşte procesul de formare a tânărului Felix Sima, rămas orfan şi dat în grijă tutorelui său, Costache Giurgiuveanu. Evoluţia sa de la adolescenţă la maturitate, de la postura de licean la cea de medic este marcată de iubirea profundă pentru Otilia Mărculescu. Astfel, se conturează un al doilea **coflict** al romanului, cel **erotic**, deoarece o perioadă îndelungată Felix este gelos pe Leonida Pascalopol, prietenul lui Costache, fiind convins că acesta este şi el îndrăgostit de fată.

Tipul moşierului

Pascalopol, supranumit de criticul literar Pompiliu Constantinescu „un personaj nou", aduce în roman calităţi umane general-valabile, anume modestia, bunătatea, rafinamentul. El întruchipează **tipul moşierului de viţă nobilă** şi vine în casa prietenului său pentru a uita de singurătate. Este foarte generos şi mereu dornic de a-i ajuta pe cei din jur, iar Costache, Otilia şi ulterior Felix reprezintă pentru el singura familie. Rămas văduv de tânăr, trăieşte intens sentimentul ratării şi o iubeşte pe Otilia, căreia îi doreşte un destin împlinit. Iubirea paternă se împleteşte cu atracţia irezistibilă şi prietenia, sentimente profunde care îl fac dependent de atenţia fetei, însuşi afirmând: „Am nevoie de domnişoara Otilia, ea e micul meu viţiu sentimental. Dacă nu pot fi un amant, rămân întotdeauna un nepreţuit prieten şi părinte.".

Fata îl admiră, considerându-l „un mare caracter", un bărbat „şic", dar îl compătimeşte pentru singurătatea care îl face să sufere. O fascinează, de asemenea, diplomaţia acestuia, atunci când se lasă păcălit la jocul de cărţi sau de table sau când suportă răutatea Aglaei şi avansurile Auricăi.

Tipul adolescentului în formare

Tânărul **Felix Sima**, care vine în Bucureşti cu un scop precis, anume de a urma Facultatea de Medicină, reprezintă **tipul adolescentului în formare, străinul**, care ia contact cu mediul viciat al goanei după moştenire, dar care nu se lăsă influenţat de meschinăria acestuia. Dincolo de intrigile familiale, trăieşte o frumoasă poveste de dragoste, considerând-o pe Otilia idealul de feminitate. Deşi relaţia dintre ei se remarcă prin frumuseţea trăirilor intense, fata îl părăseşte, transformând-o într-un eşec: „Pentru orice tânăr de 20 de ani, enigmatică va fi în veci fata care-l va respinge, dându-i totuşi dovezi de afecţiune."

Hotărârea Otiliei de a pleca cu Pascalopol, care constituie **punctul culminant** al conflictului erotic, pare inexplicabilă pentru Felix. Totuşi, are la bază o raţiune profundă, căci aceasta nu doreşte să se interpună carierei strălucite, care îl aşteaptă pe tânăr.

Purtând în suflet imaginea fetei imprevizibile, la care se gândeşte cu nostalgie, Felix reuşeşte să se împlinească din punct de vedere profesional, ajungând prin muncă şi perseverenţă „profesor universitar, specialist cunoscut, autor de tratate ştiinţifice."

Întâlnirea ulterioară cu Pascalopol, petrecută întâmplător, bulversează total amintirea Otiliei, care îl părăsise şi pe acesta şi care, odată cu trecerea timpului, devenise de nerecunoscut pentru Felix. Ea rămâne însă întruchiparea feminităţii absolute pentru ambii reprezentanţi ai generaţiilor diferite.

Deznodământul romanului prezintă împlinirea profesională şi familială a lui Felix, despărţirea dintre Stănică şi Olimpia, bărbatul găsindu-şi fericirea alături de o femeie

de moravuri îndoielnice, dar cu relaţii sus-puse, şi eşecul lui Titi şi al Auricăi, în tentativele lor disperate de a îşi întemeia fiecare câte o familie.

Finalul scrierii revine simetric la prezentarea străzii Antim, unde Felix se întoarce nostalgic, amintindu-şi de prima sa vizită, de Costache, de Otilia.

9 Construcţia personajului

Felix Sima

9.1. Felix Sima este unul dintre **personajele principale** ale romanului, îndeplinind totodată rolul de **observator** al unui mediu social viciat. El reprezintă **tipul intelectualului** lucid, în formare, prin intermediul căruia cititorul se familiarizează cu celelalte personaje.

Tânărul absolvent de liceu vine la Bucureşti, după moartea tatălui său, pentru a studia medicina, aspirând la o carieră strălucită. Străinul, care sondează noul mediu, în care tocmai a intrat la începutul acţiunii romanului, este iniţial **uimit şi timorat** atunci când cunoaşte noii membri ai familiei sale.

Încă de la început, naratorul, prin intermediul **caracterizării directe** îi alcătuieşte un portret fizic sugestiv, care denotă **perseverenţa caracterului, delicateţea** şi **superioritatea** spirituală: el are „un aer bărbătesc şi elegant", „faţa... îi era juvenilă şi prelungă, aproape feminină din pricina şuviţelor mari de păr ce-i cădeau de sub şapcă, dar coloarea măslinie a obrazului şi tăietura elinică a nasului corectau printr-o notă voluntară întâia impresie.".

Trăsături

Reacţia lui Costache atunci când tânărul se prezintă la uşa casei sale îl bulversează profund, dar ulterior ajunge să o înţeleagă, acceptând comportamentul bizar al bătrânului şi privindu-l cu **simpatie**. Clanul Tulea îl dezgustă profund, străduindu-se din răsputeri să păstreze distanţa faţă de răutatea membrilor săi. Caracterul tânărului nu este influenţat de meschinăria acestora; acţiunile celor din jur pentru care contează doar puterea banului reprezintă doar un prilej de **analiză detaşată**.

Otilia Mărculescu exercită asupra tânărului o **atracţie irezistibilă** încă de la prima întâlnire, din salonul îmbibat cu fum de ţigară al lui moş Costache. Senzaţia spontană de simpatie reciprocă evoluează în timp, transformându-se într-un **sentiment profund** de iubire.

Deşi Felix este un adolescent **lucid şi hotărât, un fin observator al psihologiei umane**, nu poate descifra taina personalităţii celei pe care o iubeşte, căci aceasta alternează stările de profundă afecţiune faţă de el cu cele de indiferenţă.

Rivalitatea iniţială cu bătrânul Pascalopol se metamorfozează într-o profundă **simpatie** pentru bărbatul ajuns la vârsta senectuţii, care are nevoie de afecţiunea Otiliei, pe care o iubeşte ca un părinte. În raport cu acesta, tânărul dovedeşte **nobleţea** caracterului său.

„Enigma" fetei, pe care o iubeşte şi pe care o idealizează, rămâne însă de nedezlegat pentru tânărul în formare, care însă prin **perseverenţă** ajunge să-şi împlinească visul de a-şi asigura o carieră strălucită. Este totuşi capabil să înţeleagă că, într-un mediu social viciat, în care puterea banului coordonează destine, căsătoria nu se poate baza pe sentimente pure, ci devine doar o afacere profitabilă de ambele părţi.

Relaţia cu celelalte personaje

9.2. În raport cu celelalte personaje ale romanului, tânărul îşi dovedeşte **superioritatea**, fiind considerat **un om inteligent şi ambiţios** chiar şi de membrii clanului Tulea, care însă îl jignesc şi-l detestă, considerându-l un posibil pretendent la moştenirea lui Costache.

Motivul cuplului

Întemeierea efemeră a **cuplului Felix-Otilia** se fundamentează pe asemănarea profundă dintre situaţiile familiale ale celor doi. Ambii sunt orfani şi are nevoie de afecţiune. Felix este cel care afirmă că Otilia întruchipează pentru el idealul de feminitate, prin care a reuşit să suplinească nevoia de dragoste maternă: „Înţelegi că am găsit în tine tot ce mi-a lipsit în copilărie."

10 Construcţia personajului

Otilia Mărculescu

Otilia reprezintă deci **tipul eternului feminin**, în zugrăvirea căruia autorul este inspirat de o persoană deosebită, întâlnită în copilărie: „fata cu părul ca un fum, exuberantă şi reflexivă, cultă, nebunatică, serioasă, furtunoasă, meditativă, muzicantă", însuşi mărturisind: „Ori de câte ori imaginaţia mea a înregistrat o fiinţă feminină, în ea era un minimum de Otilia.".

În conturarea personajului, Călinescu utilizează **tehnica modernă a reflectării poliedrice**, imaginea ei compunându-se din impresii diferite, uneori contradictorii ale celor din jur. O mare parte din roman, aceasta este prezentată din perspectivă exclusiv **comportamentistă**, naratorul expunând doar faptele, vorbele, atitudinile sale, caracterizând-o în mod **indirect**, omiţând reliefarea gândurilor sale. Această perspectivă este completată de multiplele conturări ale personalităţii ei, aşa cum se reflectă în conştiinţa celorlalte personaje. Costache Giurgiuveanu „o sorbea umilit din ochi", iubind-o foarte mult pe „fe-fetiţa" lui, Pascalopol o admiră profund şi o consideră „o fiinţă gingaşă", „o ştrengăriţă", „o artistă", „o floare rară". Pentru Aglae însă, ea este „o fată fără căpătâi", „o dezmăţată", „o stricată", catalogări izvorâte din răutate şi invidie.
Trăsături Stănică Raţiu, deşi aparţine clanului pentru care Otilia este dezagreabilă, o priveşte admirativ, intuindu-i subtilitatea personalităţii: „nostimă fata", „deşteaptă", dar „şireată".

Ca şi Felix, Otilia este o tânără în formare. Deşi îl iubeşte pe acesta, ea **gândeşte matur** în ceea ce îi priveşte, concluzionând, în mod **altruist**, că tânărul va trebui să se preocupe de cariera sa, în calea căreia ea ar reprezenta doar o piedică. Nedorind să-i perturbe realizarea profesională, decide să îl părăsească, fugind neaşteptat cu Pascalopol.

Otilia rămâne **o enigmă** atât pentru Felix, cât şi pentru Pascalopol. Niciunul dintre ei nu o cunoaşte îndeajuns, fiind permanent surprinşi de comportamentul ei. Jocul atracţiei şi al respingerii iniţiat de fată, le conferă sentimentul **nesiguranţei**, neştiind dacă ea îi iubeşte cu adevărat sau doar îi amăgeşte.

Întâlnirea întâmplătoare a celor doi bărbaţi, după ani, relevă faptul că taina sufletului feminin nu poate fi dezlegată. Poza recentă a Otiliei, în care Felix nu recunoaşte „fata nebunatică", pe care o iubeşte nostalgic, reprezintă realitatea perisabilităţii în raport cu eternitatea amintirii ei păstrată de memoria afectivă a personajului.

Constituindu-se ca sumă a ipostazelor textuale zugrăvite, autorul mărturiseşte că personajul feminin al romanului reprezintă propriul ideal de feminitate: „Otilia este eroina mea lirică, proiecţia mea în afară [...] e fondul meu de ingenuitate şi copilărie."

În ceea ce priveşte **stilul călinescian**, se remarcă sobrietatea, precizia, nota
11 impersonală, obiectivă, de factură tradiţională. Se remarcă descrierile minuţioase,
Arta narativă cum ar fi prezentarea detaliată a străzii Antim, a casei lui Costache Giurgiuveanu, a interioarelor, a vestimentaţiei şi fizionomiei personajelor, care sugerează întocmai felul de a fi al fiecăruia. Originală şi plină de farmec este zugrăvirea în cuvinte a peisajului de câmpie, observat minuţios cu ocazia vizitei la moşia din Bărăgan a lui Pascalopol, descriere ce conferă romanului, pe lângă trăsăturile clasice şi realiste, şi trăsături romantice.

Apariţia romanului călinescian marchează o dată importantă în evoluţia literaturii
12 române, rezolvând contradicţia dintre maniera tradiţională, balzaciană de a scrie şi
Încheiere cea modernă, de factură proustiană, autorul însuşi afirmând: „Trebuie să fim cât mai originali şi ceea ce conferă originalitate unui roman nu este metoda, ci realismul fundamental".

Camil Petrescu – scriitor canonic
Specia literară – roman subiectiv

Varianta propusă: **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război**

1. Evidenţiază *tema şi viziunea despre lume* într-un *roman subiectiv.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 8 + 10 + 11
2. Prezintă *relaţia dintre incipit şi final* într-un *roman psihologic.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 11
3. Ilustrează *particularităţile romanului psihologic.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11
4. Evidenţiază *particularităţile de construcţie a unui personaj.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 9 + 11

1 Încadrare în epocă

Camil Petrescu se numără printre întemeietorii romanului românesc modern şi aparţine perioadei interbelice a literaturii. Activitatea sa literară este vastă, abordând genurile liric, epic şi dramatic. Operele sale eseistice promovează ideea de înnoire a literaturii române şi de sincronizare a acesteia cu cea universală.

2 Concepţia despre roman

Concepţia sa despre creaţie este exprimată în articolul „Noua structură şi opera lui Marcel Proust", reprodus în volumul „Teze şi antiteze". Autorul enunţă opinia conform căreia formula estetică a prozei tradiţionale de tip balzacian este învechită, propunând un **tip modern de exprimare epică**, de provenienţă **proustiană**. În timp ce naratorul omniscient prezintă doar „o propunere de realitate", cel modern **redă realitatea însăşi**, exploatând o tehnică narativă inovatoare, anume **autenticitatea**, trăsătură de bază a noului tip de scriitură. Este preferată astfel **perspectiva narativă subiectivă**, naraţiunea se încheagă **la persoana întâi** din punctul de vedere al celui care o prezintă, fiecare **personaj-narator** devenind astfel o ipostază a eului real: „Să nu scriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu. [...] Asta-i singura realitate pe care o pot povesti [...]. Dar aceasta e realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic [...]. Din mine însumi, eu nu pot ieşi [...]. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi."

Reflecţiile teoretice asupra romanului formulate în acest articol sunt exemplificate prin două opere literare de valoare, anume romanele „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" şi „Patul lui Procust".

Scrierile sale urmează astfel **principalele principii moderniste** formulate de Eugen Lovinescu, anume trecerea prozei de la prezentarea mediului rural către cel urban, axându-se pe dezvoltarea conştiinţei complexe a intelectualului şi crearea romanului de analiză psihologică.

3 Elemente moderniste

Coordonatele modernismului care stau la baza scrierilor camilpetresciene sunt particularizate astfel: utilizarea elementelor de analiză psihologică şi prezentarea implicită a planului conştiinţei personajelor şi a conflictului interior, perspectiva narativă subiectivă, folosirea persoanei întâi, prin care este redată confesiunea, autenticitatea, lipsa cronologiei, apelarea la memoria voluntară sau involuntară, folosirea introspecţiei, anticalofilismul.

4 Apariţie Tematică

Romanul **„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"** este publicat în 1930 şi prezintă, ca tematică, **drama intelectualului lucid** în raport cu două experienţe capitale, iubirea şi războiul, prin care eroul speră să-şi găsească identitatea.

Specia literară

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase şi acţiune complexă, desfăşurată pe mai multe planuri narative şi dezvoltând conflicte puternice.

5 **Încadrarea în tipologie**

Instanțele comunicării narative

Tehnici narative

„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" este un **roman modern de tip subiectiv. Perspectiva narativă este unică**, acesta constituindu-se ca o **confesiune** a **personajului principal**, Ștefan Gheorghidiu, care îndeplinește totodată rolul de **narator** al experiențelor trăite. Sunt dezvoltate **două coordonate temporale**, prezentul frontului și timpul subiectiv al rememorării poveștii de iubire trăită alături de Ela.

Autoanaliza la care recurge acesta se remarcă prin **luciditate** în raport cu cele două experiențe existențiale. Firul epic al romanului **se abate de la ordinea cronologică** a faptelor, prezentarea întâmplărilor de pe front fiind întreruptă de amintirea iubirii.

6 **Elemente de structură**

Scrierea are **două părți**, sugerate și de **titlul** amplu, prin care se sintetizează o aventură în planul cunoașterii absolute, prin intermediul a două experiențe unice ale conștiinței, „noaptea" făcând referire la o stare de incertitudine a personajului-narator în raport cu acestea. În vreme ce prima parte aparține filonului fictional, partea a doua pornește de la date reale din biografia autorului, care fusese ofițer al armatei române în Primul Război Mondial.

7 **Repere spațio-temporale**

Reperele temporale și spațiale proiectează acțiunea în imaginar, pe două coordonate: în plan **exterior**, dar mai ales în cel **interior**, al conștiinței personajului principal. Perspectiva temporală prezintă **timpul subiectiv** al rememorării poveștii de iubire, inserat în **prezentul** acțiunii de pe front, fixată la începutul secolului al XX-lea. Astfel, romanul se abate de la prezentarea cronologică a faptelor, acțiunea bazându-se pe **alternanța planurilor narative. Spațiul real, obiectiv**, delimitat prin indici specifici, cum ar fi Câmpulung, Dâmbovicioara, Valea Prahovei, București se împletește cu cel **subiectiv** al frământărilor sufletești.

8 **Construcția subiectului**

Partea întâi

Incipitul

Construcția subiectului alternează planurile narative, exterior și interior, obiectiv-subiectiv, al realității - al conștiinței. **Incipitul** romanului îl surprinde pe **naratorul-personaj** ca sublocotenent, luptând pe front în Primul Război Mondial. El conține indici temporali și spațiali: „În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat, luasem parte, cu un regiment de infanterie din capitală, la fortificarea Văii Prahovei, între Bușteni și Predeal.". Relatând la persoana întâi, reprezentată de mărci gramaticale specifice, acesta prezintă, în mod ironic, superficialitatea cu care sunt amenajate fortificațiile românești, care arătau ca „niște șănțulețe ca pentru scurgere de apă, acoperite ici și colo cu ramuri și frunziș, întărite cu pământ ca de un lat de mână" și pe care cu toții le numeau „tranșee", deși ele ar fi putut să fie făcute cu ușurință și într-un timp foarte scurt de „zece porci țigănești, cu boturi puternice".

Un fapt divers apărut în presă declanșează, într-una din zile, o discuție aprinsă între superiorii strânși la popotă: „Un bărbat din așa-zisa societate bună și-a ucis nevasta necredincioasă și a fost absolvit de vină de către judecătorii lui.". Opiniile exprimate sunt variate, chiar contradictorii, relevând artistic **multitudinea perspectivelor subiective** asupra aceluiași subiect. Căpitanul Dimiu susține că „nevasta nu trebuie să-și facă de cap", în vreme ce Corabu este intrigat de faptul că soțul înșelat alesese pedeapsa capitală dispunând de viața celei care nu îl mai iubește, pe când Floroiu este un apărător înverșunat al dreptului fiecăruia la fericire individuală, căci „dreptul la dragoste e sfânt" și nu trebuie condamnată femeia, care își caută împlinirea sufletească.

Pentru că părerea generală tinde să banalizeze sentimentul complex al iubirii, Ștefan Gheorghidiu simte nevoia de a exprima propria concepție în legătură cu mobilul discuției și intervine vehement și pătimaș: „Trebuie să se știe că și iubirea are riscurile ei. Că acei care se iubesc au drept de viață și de moarte, unul asupra celuilalt." El formulează, de asemenea, o viziune particulară asupra iubirii, o cale de cunoaștere a absolutului: „ O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie [...] Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă."

Tehnica memoriei involuntare

Prin intermediul **memoriei**, Gheorghidiu exteriorizează **involuntar** frământările sufletești latente, concretizate prin datele esențiale ale unicei sale iubiri pentru Ela. Readucerea în prezent a faptelor care aparțin trecutului este, de fapt, un proces de

căutare a „timpului pierdut" în vederea regăsirii sinelui. El reface monografic povestea de iubire, prezentând minuțios toate etapele acesteia.

Tehnica narativă a confesiunii

Confesiunea debutează sub semnul incertitudinii: „Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală.". Sentimentul se naște din orgoliu, căci naratorul mărturisește că se simțea „măgulit" de atenția acordată de „cea mai frumoasă studentă" de la Litere.

Portretul Elei prezentat prin intermediul **caracterizării directe** zugrăvește prototipul femeii ideale: „Cu ochii mari, albaștri, vii ca niște întrebări de cleștar, cu neastâmpărul trupului tânăr, cu gura necontenit umedă și fragedă, cu o inteligență care irumpea, izvorâtă tot atât de mult din inimă cât de sub frunte, era, de altfel, un spectacol minunat. Izbutea să fie adorată de camarazi, băieți și fete deopotrivă, căci înfrumuseța toată viața studențească."

Începutul relației dintre ei stă sub semnul fericirii originare, căci cei doi se completează unul pe celălalt într-un mod unic, precum membrii cuplului adamic, trăind starea de grație a fericirii, care pare eternă: „Simțeam eu că femeia aceea era a mea în exemplar unic: așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii [...] și aveam să pierim la fel amândoi."

Episodul moștenirii

Episodul moștenirii, considerat de critica literară un nucleu epic de roman balzacian, prin descrierea detaliată a casei și prin evidențierea tipului uman al avarului, prezintă dezechilibrul noului cuplu. Unchiul lui Ștefan Gheorghidiu, pe nume Tache, le lasă celor doi tineri drept moștenire o avere considerabilă. Ștefan constată că Ela este atrasă de discuțiile despre avere și de viața mondenă, dorindu-și să schimbe radical modul lor modest de existență. Această situație neașteptată este menită să reliefeze adevărata natură a protagoniștilor.

Ștefan consideră averea o povară, neavând „noțiunea banului", la fel ca și tatăl său; fire boemă, mulțumit cu plăcerile spiritului, el este ironizat de celălalt unchi al său, Nae Gheorghidiu, un reputat om de afaceri: „Cu Kant ăla al dumitale și cu Schopenhauer nu faci în afaceri nicio brânză. Eu sunt mai deștept ca ei când e vorba de parale.". Naratorul-personaj pătrunde astfel involuntar într-o lume pe care nu o înțelege, care îi provoacă repulsie și de care simte nevoia să se ferească. Totuși, descoperă cu stupoare că Ela este foarte interesată de moștenire, care va scoate la iveală latura ei pragmatică, aceasta vorbind cu naturalețe despre chestiuni financiare: „Aș fi vrut-o mereu feminină, deasupra discuțiilor acestea vulgare [...]. Mă cuprindea o nesfârșită tristețe văzând că nici femeia asta, pe care o credeam aproape suflet din sufletul meu, nu înțelegea că poți să lupți cu îndârjire și fără cruțare pentru triumful unei idei, dar în același timp să-ți fie silă să te frământi pentru o sumă, fie ea oricât de mare.".

Distincția majoră, care se conturează treptat, între aparența Elei și esența ei, strecoară în sufletul îndrăgostitului îndoială, observată minuțios. Etapa mondenă a vieții de cuplu debutează sub semnul ironiei amare: „Am devenit și mondeni!" și continuă printr-o acumulare de date, care, cu timpul, deteriorează imaginea idealizată a Elei. Renunțarea la vechii prieteni, observațiile asupra vestimentației „la modă", noile cercuri de cunoștințe frecventate produc înstrăinarea celor doi, care capătă, pentru firea sensibilă a lui Ștefan, proporții catastrofice: „viața mi-a devenit în curând o tortură continuă".

Motivele eșecului său erotic, identificat cu ratarea unei oportunități de atingere a absolutului, sunt analizate cu luciditate și minuțiozitate, transformându-se în neîmpliniri spirituale, generatoare de neliniște profundă.

Excursia la Odobești, întreprinsă la invitația verișoarei Anișoara, o amatoare de distracții mondene, este prilej pentru Ștefan de a adăuga un nou motiv de neliniște în ceea ce o privește pe Ela, anume posibilitatea ca aceasta să îl înșele, să-i trădeze iremediabil sentimentele. El devine foarte gelos, deși nu recunoaște, declarând cu fermitate: „Nu, n-am fost gelos, deși am suferit atâta din cauza iubirii". Acordarea exclusivității din partea soției sale i se pare o situație firească, contrazisă însă de atitudinea acesteia față de un avocat obscur și „dansator, foarte căutat de

femei", domnul G., căruia aceasta îi acordă foarte multă atenţie: „În cele trei zile cât am stat la Odobeşti, am fost ca şi bolnav [...]. Îmi descopeream nevasta cu o uimire dureroasă."

Declanşarea crizei de gelozie la constatarea anumitor gesturi familiare dintre cei doi macină sufletul bărbatului, constituindu-se ca prilej de analiză a fiecărui detaliu în speranţa aflării unei concluzii. Frământările interioare, deşi ating cote nebănuite, sunt ascunse cu grijă din teamă de ridicol. Ştefan este foarte orgolios şi, de aceea, nu consimte la ideea de suferinţă manifestată public: „Mă chinuiam lăuntric ca să par vesel [...] Şi eu mă simţeam imbecil şi ridicul".

Urmează o perioadă tensionată în viaţa de cuplu, marcată de certuri şi împăcări. Pentru Ştefan, imaginea femeii iubite prezintă oscilaţii chinuitoare între ipostaza angelică, ca suflet pereche al său, şi cea demonică, marcată de gândul că aceasta ar putea să fie ipocrită şi să-i înşele sentimentele. Incertitudinea îi domină spiritul şi hotărăşte să se înroleze voluntar trecând de la experienţa unei iubiri eşuate la drama confruntării directe cu moartea.

Întors într-o noapte pe neaşteptate acasă, observă absenţa soţiei, care se întoarce abia dimineaţa; o noapte de deznădejde, incertitudine şi suferinţă se soldează cu o despărţire grabnică; Gheorghidiu, fiind convins că Ela nu l-a iubit niciodată, se desparte de aceasta fără explicaţii suplimentare, deşi ulterior găseşte dovada clară că soţia sa petrecuse noaptea la Anişoara, al cărei soţ plecase. Din nou situaţia devine incertă, iar o împăcare între cei doi e urmată de noi bănuieli, când aceasta îi cere să treacă o parte din moştenire pe numele ei în eventualitatea în care el va muri pe front. Atunci când îl vede întâmplător pe domnul G. în oraşul Câmpulung, unde ea alesese să-şi petreacă vacanţa, Ştefan se simte din nou trădat, gândind că o coincidenţă ar fi imposibilă. Este astfel hotărât să-i omoare pe amândoi, dar este silit de împrejurări să se întoarcă la regiment.

Partea a doua

A doua parte a romanului debutează sub semnul ororilor frontului. Jurnalul de campanie exprimă viziunea individului asupra dramei generată de lupta între forţe inegale, arătând incompetenţa armatei dezorganizate din care face parte.

Gheorghidiu se înrolase din două motive principale: dorinţa de a scăpa de obsesia neîmplinirii în iubire şi nevoia de a acumula o nouă experienţă capitală, necesară propriei formări ca personalitate, însuşi mărturisind: „N-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă de la care să lipsesc.".

Din punctul de vedere al intelectualului lucid, războiul este ca un carnagiu, iar unicul scop al celor care luptă este acela de a scăpa cu viaţă. Drama războiului, descrisă în mod obiectiv, fără idealizare, dar cu o tentă ironică, este copleşitoare şi umbreşte, în conştiinţa personajului, neîmplinirile din planul sentimental. Experienţa luptei pentru eliberarea Transilvaniei de sub ocupaţie austro-ungară este trăită la intensitate maximă. Haosul general, „bâlciul de oameni", „viziunea miilor de morţi, a uraganului de obuze, a trupurilor zvârlite în aer" compun imaginea terifiantă a unei lupte inumane. În mod bizar, se creează o legătură sufletească între participanţii la luptă, Gheorghidiu simţindu-se mai apropiat de tovarăşii de front decât de propria mamă, cu care avusese divergenţe în ceea ce priveşte moştenirea primită.

Scene memorabile şi înfiorătoare se succed prin faţa ochilor săi în momentul în care batalionul pe care îl conducea, este luat prin surprindere de inamici. Soldatul Marin Tuchei rosteşte neîntrerupt cuvintele sentenţioase „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu", iar un altul, deşi capul i-a fost retezat de un obuz, aleargă în continuare după Gheorghidiu, din reflex, până când se prăbuşeşte inert, într-o scenă marcată de tragic şi grotesc.

Drama războiului, prezentată cu autenticitate de personajul-narator, care a luat parte la această experienţă definitorie, creează o prăpastie imensă între cei de pe front şi cei de acasă, care se mulţumeau doar să comenteze evenimentele apocaliptice.

În condiţiile dobândirii acestei unice experienţe, Gheorghidiu se simte detaşat de frământările sufleteşti anterioare. Fiind rănit şi spitalizat, el revine la vatră total

schimbat, capabil să renunţe la fantasmele trecutului. Deşi Ela se dovedeşte foarte grijulie, o consideră o străină, la care se gândeşte cu nepăsare: „sunt obosit, mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată".

Ştefan realizează, nu fără o umbră de tristeţe, că ea nu reprezintă idealul, că, prin atitudinea ei şi-a pierdut caracterul unic de pereche a sa, căzând în derizoriu, fiind ca oricare altă femeie. Astfel, el nu poate decât să-i adreseze o întrebare simplă, pe un ton indiferent: „Ascultă, fată dragă, ce-ai zice tu dacă ne-am despărţi?". Această interogaţie retorică este urmată de un gest de mărinimie sarcastică, prin care îi lasă o avere considerabilă, „absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preţ la cărţi [...] de la lucruri personale la amintiri. Adică tot trecutul". Mărinimia este simbolică, „trecutul" lăsat în urmă reprezentând toate frământările şi toată suferinţa provocate de femeia care nu s-a ridicat la nivelul aspiraţiilor celui care a iubit-o în mod absolut; Ştefan Gheorghidiu devine astfel pregătit pentru a începe o viaţă nouă, în căutarea permanentă a experienţelor majore.

9 Construcţia personajului

Ştefan Gheorghidiu este **personajul principal** al romanului, îndeplinind totodată rolul de **narator**. El consemnează **la persoana întâi, în mod subiectiv**, experienţa proprie în raport cu două coordonate esenţiale ale destinului său, iubirea şi războiul. Acesta întruchipează **tipul intelectualului lucid**, aflat în căutarea absolutului, care se autoanalizează în raport cu realitatea obiectivă a războiului şi cu cea interioară, a propriilor amintiri despre povestea de dragoste trăită alături de Ela.

Trăsături

Portretul acestuia prinde contur pe parcurs, prin acumulare de date esenţiale asupra devenirii sale. Absolvent al Facultăţii de Filosofie, Ştefan se simte familiar în lumea cărţilor, ale căror idealuri le transpune în viaţa de zi cu zi. Relaţia cu Ela se fundamentează iniţial pe **orgoliu**, însuşi mărturisind ulterior: „Începusem să fiu totuşi măgulit de admiraţia pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimaş iubit de una dintre cele mai frumoase studente şi cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri."

Tipul intelectualului lucid

Individul superior nu poate concepe iubirea decât **în varianta sa ideală**, ca pe o cale de cunoaştere a absolutului, prin unirea spirituală a două suflete-pereche: „Căutam o identificare şi o verificare a eului meu [...]. Nu m-aş fi putut realiza decât într-o dragoste absolută.".

Aflat în prezentul frontului, el retrăieşte **drama neîmplinirii erotice**, căci povestea sa de iubire se află sub semnul **incertitudinii**. Încă din primul capitol al cărţii, personajul-narator îşi relevă **superioritatea**, evidentă prin ironia amară a prezentării fortificaţiilor de pe Valea Prahovei, dar şi prin intervenţia sa impulsivă declanşată de un fapt divers discutat la popotă. Concepţia particulară asupra iubirii trădează **idealismul** său, considerând că iubirea reprezintă o regăsire a sinelui prin celălalt membru al cuplului, de la care niciunul dintre cei doi nu se poate abate. Consimţind la iubirea absolută, partenerii „au drept de viaţă şi de moarte unul asupra celuilalt."

Memoria esenţială a personajului, declanşată involuntar, precum în capodopera scriitorului francez Proust, redă cu minuţiozitate etapele semnificative ale poveştii de dragoste. Dacă iniţial trăieşte **fericirea** complexă a unei relaţii perfecte, în condiţii de existenţă modeste, intervenţia moştenirii în viaţa celor doi strică echilibrul cuplului relevând trăsături contradictorii ale membrilor săi. Ştefan dovedeşte **un caracter puternic**, nelăsându-se influenţat de perisabilitatea posesiunii materiale şi fiind considerat de reprezentanţii acestei lumi **un inadaptat**. Moştenirea declanşează conflictul său interior, căci spre deosebire de el, Ela este tot mai captivată de lumea nouă a mondenităţii. Iubirea devine astfel un tărâm al incertitudinii, un prilej de îndelungi observaţii şi analize întreprinse de **bărbatul orgolios**, care nu-şi mai recunoaşte jumătatea.

Fire pasională şi reflexivă, Ştefan disecă fiecare gest sau vorbă a acesteia, în vederea elucidării propriei dileme interioare. Nepotrivirea dintre ei este evidentă atunci când aceasta îi sugerează că ar trebui să se îmbrace „la modă", când în esenţă el se dovedeşte foarte puţin preocupat de ţinuta sa vestimentară, reprezentând **intelectualul modest**, care trăieşte din bucuriile spiritului.

Excursia la Odobești reliefează **gelozia** personajului, a cărui soție pare că acordă importanță unui anume domn G., cu care ar fi putut avea o relație extraconjugală. Gheorghidiu respinge însă ideea că ar fi gelos, considerând-o neconformă cu idealurile sale; cu toate acestea, observarea lucidă a comportamentului celor doi îi ridică puternice semne de întrebare.

Hipersensibil și orgolios peste măsură, Gheorghidiu redă în amănunt chinurile dezamăgirii în iubire, care îi transformă existența într-o „tortură". Orice nou detaliu disecat până la cele mai profunde semnificații amplifică dilemele conștiinței, transformându-le într-un calvar de proporții catastrofice.

Nemaisuportând frământările sufletești, dar dorind totodată să participe activ la orice experiență fundamentală, care l-ar putea definitiva ca personalitate, acesta se înrolează voluntar, în mod **orgolios**, înlocuind drama personală a deziluziei cu cea colectivă a confruntării permanente cu moartea.

Prezentarea războiului se realizează în mod veridic, de către **un fin observator**, cu o capacitate sporită de a fi **ironic**, chiar și în condiții tragice. Notațiile sale vădesc **luciditatea** personajului-narator, **spiritul său polemic**, asumarea reacției de **groază** în fața morții și **abandonarea atitudinii de fals patriotism**.

Drama războiului estompează treptat drama neîmplinirii erotice, personajul completându-și propria identitate cu noi experiențe vitale. Întoarcerea în lumea căreia îi aparține scoate la iveală **o indiferență totală** față de femeia care nu a fost capabilă să se ridice la rangul de ideal al său și pe care o privește doar ca pe „un tablou", dovedind hotărâre în decizia finală de a o părăsi definitiv. **Gestul nobil** de a-i lăsa acesteia bunuri materiale, de care se simțea atașată, precum și tot „trecutul" trădează dorința personajului de a se elibera de cumplita dezamăgire erotică a trecutului. Cu toate acestea, **labilitatea** sa emoțională, precum și **idealismul** său îl vor conduce probabil către un nou eșec sentimental.

Relația cu Ela

În **relație cu Ela**, Ștefan dovedește o transformare sufletească și comportamentală, de la iubire absolută, la drama dezamăgirii totale. Singura perspectivă însă, anume cea subiectivă a personajului-narator, limitează cititorul la a interpreta doar opinia acestuia, nelăsându-i femeii dreptul la replică. Personalitatea Elei se conturează doar prin prisma lui Gheorghidiu, el redând propria percepție asupra acesteia.

Modalități de caracterizare

Portretul personajului este conturat în special prin **caracterizare indirectă**, prin prezentarea subiectivă a faptelor, vorbelor, atitudinilor sale. Pe parcursul romanului, însuși se **autocaracterizează** ca fiind un intelectual orgolios, însetat de absolut: „Nu m-aș fi putut realiza decât într-o dragoste absolută.", dezmințind total gelozia, de care însă dă dovadă din plin. Un alt personaj, anume unchiul său, Nae Gheorghidiu, îl caracterizează în mod direct ca fiind lipsit total de „spirit practic", într-o lume în care domină puterea „paralelor": „N-ai spirit practic... Ai să-ți pierzi averea."

Principalele **modalități de analiză psihologică** utilizate de Camil Petrescu, anume **monologul interior, introspecția și retrospecția, autoanaliza, memoria voluntară și involuntară**, conturează o imagine completă asupra unei conștiințe unice a unui personaj memorabil, un intelectual superior, care aparține unei lumi mediocre.

10 Arta narativă

Din punctul de vedere al **stilului**, se remarcă sobrietatea, claritatea și anticalofilismul. Romanul este conceput ca o confesiune a eroului central, principalul său mod de expunere fiind monologul interior, bazat pe introspecție. Originalitatea scrierii derivă în principal din complexitatea analizei psihologice a unei conștiințe unice.

11 Încheiere

În acest sens, Marian Popa nota: „Camil Petrescu este unul dintre promotorii înnoirii literaturii la un înalt nivel principal, într-o vreme când filosofic și tehnic, romanul românesc rămăsese la stadiul primei jumătăți a secolului XIX, sau trecuse la confecționarea unor rudimente moderniste fără acoperire teoretică serioasă.".

Varianta propusă: Patul lui Procust

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un roman subiectiv.
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 10
2. Ilustrează *componentele de structură și de compoziție* ale romanului subiectiv.
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 10
3. Prezintă *particularitățile de construcție a unui personaj.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

1 Încadrare în epocă

Camil Petrescu se numără printre întemeietorii romanului românesc modern și aparține perioadei interbelice a literaturii. Activitatea sa literară este vastă, abordând genurile liric, epic și dramatic. Operele sale eseistice promovează ideea de înnoire a literaturii române și de sincronizare a acesteia cu cea universală.

2 Concepția despre roman

Concepția sa despre creație este exprimată în articolul „Noua structură și opera lui Marcel Proust", reprodus în volumul „Teze și antiteze". Autorul enunță opinia conform căreia formula estetică a prozei tradiționale de tip balzacian este învechită, propunând un **tip modern de exprimare epică**, de proveniență **proustiană**. În timp ce naratorul omniscient prezintă doar „o propunere de realitate", cel modern **redă realitatea însăși**, exploatând o tehnică narativă inovatoare, anume **autenticitatea**, trăsătura de bază a noului tip de scriitură. Este preferată astfel **perspectiva narativă subiectivă**, narațiunea se încheagă **la persoana întâi** din punctul de vedere al celui care o prezintă, fiecare **personaj-narator** devenind astfel o ipostază a eului real: „Să nu scriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu. [...] Asta-i singura realitate pe care o pot povesti [...]. Dar aceasta e realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic [...]. Din mine însumi, eu nu pot ieși [...]. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.".

Reflecțiile teoretice asupra romanului formulate în acest articol sunt exemplificate prin două opere literare de valoare, anume romanele „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" și „Patul lui Procust".

Scrierile sale urmează astfel **principalele principii moderniste** formulate de Eugen Lovinescu, anume trecerea prozei de la prezentarea mediului rural către cel urban, axându-se pe dezvoltarea conștiinței complexe a intelectualului și crearea romanului de analiză psihologică.

3 Elemente de modernitate

Coordonatele modernismului care stau la baza scrierilor camilpetresciene sunt particularizate astfel: utilizarea elementelor de analiză psihologică și prezentarea implicită a planului conștiinței personajelor și a conflictului interior, perspectiva narativă subiectivă, folosirea persoanei întâi, prin care este redată confesiunea, autenticitatea, lipsa cronologiei, apelarea la memoria voluntară sau involuntară, folosirea introspecției, anticalofilismul.

4 Apariție

Romanul „Patul lui Procust" este publicat în 1933, la trei ani după cealaltă capodoperă camilpetresciană, „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război", primind aprecieri atât din partea cititorilor, cât și a criticii literare și arătând meritul de necontestat al autorului de a se număra printre întemeietorii romanului românesc modern.

Enunțarea temei

Tema operei literare este ilustrarea dramei intelectualului lucid în raport cu societatea în care trăiește.

5
Definirea speciei literare
Încadrare în tipologie
Perspectiva narativă
Instanțele comunicării narative

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative și dezvoltând conflicte puternice. „Patul lui Procust" este **un roman modern de tip subiectiv.** Noutatea sa în raport cu ampla creație anterioară constă în relativizarea perspectivei narative, acesta prezentând, din perspective multiple, la persoana întâi, confesiuni ale naratorilor, construite ca adevărate „dosare de existență". Fiecare dintre **perspectivele narative**, a doamnei T., a lui Fred Vasilescu, a lui Ladima și a naratorului, prezintă realitatea într-o manieră proprie, enunțând punctul de vedere personal asupra acesteia.

Autenticitatea textului derivă din sinceritatea confesiunii și susține punctul de vedere al autorului, anume că niciun individ nu deține adevărul absolut, ci fiecare filtrează realitatea prin prisma propriei personalități, redând-o în manieră personală, prin concluzii subiective.

6
Semnificația titlului

Titlul este o metaforă cu trimitere la o legendă antică greacă, în care Procust este un tâlhar, care mutilează oamenii în funcție de un șablon al său. El construiește două paturi, unul foarte mare și unul foarte mic, silindu-i pe călătorii capturați pe drumul spre Atena să se potrivească acestora; cei înalți erau măsurați cu patul mai mic și scurtați, iar cei scunzi erau lungiți prin chinuri pentru a se potrivi patului mare. În final însă, tâlharul este prins de către Tezeu și moare, căzând victima propriei metode sadice de a ucide.

Acest act de o gravă cruzime înglobează o semnificație profundă, folosită de romancier ca idee centrală în scrierea sa. Societatea este cea care mutilează sufletește individul, impunându-i rigorile sale. Indivizii care o alcătuiesc se manifestă ca produse ale mediului social viciat, acceptând și determinând compromisuri, transformându-se într-un Procust pentru cei din jur, fiind, în același timp și în mod paradoxal, călăi și victime.

7
Elemente de structură și compoziție

Romanul se remarcă prin **noutatea compoziției** sale. El se constituie ca o **însumare a confesiunilor** celor **patru naratori**, reproduse din scrisori, din jurnal sau din note de subsol. Romanul este structurat în **patru părți**: reproducerea celor trei scrisori ale doamnei T., jurnalul lui Fred Vasilescu, intitulat „Într-o după-amiază de august", care include scrisorile lui Ladima și comentariile Emiliei, Epilog I, scris de Fred Vasilescu, și Epilog II, scris de autorul-narator. Acesta din urmă este, de asemenea, prezent pe tot parcursul cărții prin comentarii asupra subiectului, reproduse în subsolul paginilor.

8
Planuri narative

Opera literară are **trei planuri narative principale**: planul doamnei T., care se confesează prin scrisori, planul lui Fred Vasilescu, înglobând date esențiale despre existența sa și refăcând destinul dramatic al lui Ladima, tot din scrisori, și planul autorului, reprezentat de comentariile notelor de subsol și de cele din al doilea Epilog.

Prima perspectivă narativă redă date esențiale despre Maria T. Mănescu, numită și doamna T., o personalitate distinsă, care se remarcă prin inteligență, și care spera că, prin scrisorile pe care le redactează, își va edifica amănunte importante în legătură cu propriul destin. Scrisorile-confesiune sunt adresate scriitorului, acesta reproducând în subsolul paginii sfaturile pe care i le-a oferit în vederea elaborării lor. Ca și Camil Petrescu, ipostaza sa textuală promovează maniera de exprimare cât mai exactă a sinelui: „Un scriitor e un om care exprimă în scris ceea ce i s-a întâmplat, ceea ce a simțit, ceea ce a gândit. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie.". Pornind de la teoria acestuia conform căreia „scrisul frumos este opus artei", Maria Mănescu redă veridic fapte și evenimente ale existenței sale, neglijând forma artistică, luând în calcul maniera autentică de prezentare a acestora.

Scrisorile sale relatează o situație amoroasă, pe care ea o consideră nedreaptă. Deși este iubită cu disperare de un anume D., simte pentru el doar milă și dezgust,

dar iubește cu patimă un alt bărbat, numit X., care însă nu îi acordă atenție, tratând-o cu indiferență.

Ulterior, scriitorul îl identifică pe X. cu Fred Vasilescu, fiul industriașului Tănase Vasilescu-Lumânăraru, personaj prezent și în romanul „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război". Tânărul are 25 de ani, este diplomat și aviator, având înainte o carieră strălucită, amator de distracții mondene, un reprezentant tipic al societății din care face parte. Scriitorul îi cere să-i expună decepția sa amoroasă, care îi marchează existența.

A doua parte a romanului prezintă perspectiva lui Fred Vasilescu, redată în forma **unui jurnal**, intitulat „Într-o după-amiază de august", în care sunt consemnate date esențiale despre destinul cuplului George Demetru Ladima și Emilia Răchitaru, dar și despre propria iubire pentru doamna T., femeia excepțională pe care nu încetase niciun moment să o iubească.

Într-o zi oarecare de vară, Fred îi face o vizită Emiliei Răchitaru, o actriță de mâna a doua și o femeie de moravuri ușoare. Aceasta îl invită în dormitor și, cu dezinvoltură, îi oferă spre lecturare scrisorile amoroase primite de la G. D. Ladima, un talentat gazetar și poet, care se sinucisese cu puțin timp în urmă.

Deși Fred își crease o impresie despre Emilia, pe care o consideră o femeie la care „vii, dar, după ce termini, pui o monedă sub scrumieră, pe noptieră, și pleci cu grijă să nu lași nimic compromițător la fața locului", este uimit să constate ceea ce reprezenta aceasta pentru Ladima, anume idealul de feminitate. Actrița mediocră beneficiază de cronici favorabile semnate de gazetarul îndrăgostit, care îi trimitea totodată scrisori de dragoste înflăcărate.

Relația dintre ei este percepută în mod diferit de cei doi membri ai cuplului. În timp ce Emilia o consideră o prietenie stranie, izvorâtă din interes și din milă, pentru Ladima ea devine o iubire platonică, ideală, care îi oferă împlinire sufletească.

Gazetarul îndrăgostit este personajul a cărui personalitate este reconstituită din scrisori, la care se adaugă mărturiile ulterioare ale cunoscuților. Pătrunzând în intimitatea lui sufletească prin lectură, Fred își dă seama că cel pe care îl cunoscuse întâmplător era un om deosebit și începe să-l prețuiască. Dezamăgirea erotică a acestuia se află în analogie cu propria poveste de iubire eșuată și deschide calea memoriei involuntare pentru Fred.

Scrisorile lui Ladima pentru Emilia, citite de către naratorul jurnalului, îi oferă acestuia avantajul de a cunoaște personalitatea complexă a unui om deosebit, ale cărui calități doar le intuia până atunci. Totuși, profunzimea lui intelectuală i se pare în discrepanță cu naivitatea de a o considera pe Emilia întruchiparea angelicului. Deși ea are mai mulți amanți, Ladima îi oferă încrederea deplină, divinizând-o și încercând din răsputeri să o ferească de un anturaj compromițător: „Emy, tu ești un copil, nu-ți dai seama ce groaznic lucru e să primești o invitație într-o cameră separată cu divanuri murdare și oglinzi zgâriate cu pornografii [...]. Dragă, nu te lua după colegele tale...pentru că ele sunt niște dezmățate.". Evidențele asupra caracterului imoral al Emiliei se înmulțesc cu timpul, iar Ladima continuă să se autoiluzioneze, consemnând în scrisori gânduri la fel de pure: „E totul numai armonie în tine, Emy. Regăseam în tine [...] inteligența aceea egală, subtilă și liniștit pătrunzătoare ca o mireasmă. Niciodată n-am întâlnit un mai firesc bun-simț, o judecată mai adâncă și așa de frumos domoală."

Dacă în ceea ce privește iubirea, personajul rămâne constant, din punct de vedere profesional, existența sa cunoaște suișuri și coborâșuri. Dintr-un gazetar de succes, ajunge muritor de foame, pentru ca, ulterior, să fie recomandat chiar de Fred tatălui său pentru funcția de director la o nouă gazetă, intitulată „Veacul". Campaniile de presă inițiate de acesta sunt apreciate până în momentul în care Ladima descoperă afacerile necinstite ale unor oameni influenți, tocmai cei care susțineau financiar apariția gazetei, anume Tănase-Lumânăraru și Nae Gheorghidiu. Deși primește sugestia de a omite amănunte compromițătoare pentru

aceştia, Ladima îşi dovedeşte verticalitatea, motivând că nu poate scrie la comandă: „dacă nu scriu ceea ce gândesc, de ce să mai scriu? Nu pot altfel." Se încăpăţânează să prezinte adevărul, după care îşi prezintă demisia. Emilia este foarte dezamăgită de hotărârea lui, mai ales că funcţia acestuia îi conferea confortul unor cronici teatrale favorabile.

Înainte de a se sinucide, Ladima trăieşte în sărăcie şi mizerie sufletească; niciun ziar nu-i mai publică articolele, iar femeia iubită, devenită amanta unui grec, îl respinge, dezamăgindu-l.

Tehnica memoriei involuntare

În cadrul jurnalului întocmit de Fred, se dezvoltă **un alt plan narativ**, prin care sunt redate propriile sale amintiri, scose la iveală prin intermediul memoriei involuntare, despre propria lui poveste de iubire şi despre întâlnirile sporadice cu Ladima.

Iubirea dintre Fred şi doamna T. debutase cu vreo patru-cinci ani în urmă, când acesta, dorind să-şi redecoreze locuinţa, apelase la proprietara unui magazin de mobilă, de care se îndrăgosteşte iremediabil. Deşi sentimentele sunt reciproce, Fred preferă să se elibereze dintr-o relaţie care îl subjuga total şi să sufere în tăcere, cu patimă şi gelozie.

O scrisoare din iulie 1926 îi aminteşte împrejurările în care îl cunoscuse pe Ladima, la Techirghiol. Fred se afla acolo pentru a o vedea pe doamna T., aflată în compania unor prieteni. Într-o seară, la un restaurant, îndrăgostitul observă nişte gesturi de apropiere dintre aceasta şi unul dintre bărbaţii cu care ea se afla la masă. Reacţionează cu impulsivitate şi din gelozie, ducându-se la masa lor şi strigându-i acesteia: „Doamnă, eşti o neruşinată". Ladima, care văzuse scena, intervine în favoarea doamnei, provocându-l pe presupusul agresor la duel. Situaţia conflictuală este însă rezolvată pe cale amiabilă.

Ulterior, cei doi se reîntâlnesc într-un moment de cumpănă pentru Fred, care o iubea cu disperare pe doamna T., pândind în noapte fereastra acesteia, măcinat fiind de închipuirea că ar putea fi cu alt bărbat. Aflat într-o stare de labilitate emoţională, tânărul simte nevoia să i se confeseze lui Ladima, intuind capacitatea acestuia de a-l înţelege: „Era singurul pe lume căruia i-aş fi încredinţat taina, pe care n-o ştiu nici părinţii mei, faptul cumplit care e cancerul vieţii mele, care mă face să fug de-o femeie iubită". Îi mărturiseşte însă doar că e îndrăgostit de ea, omiţând motivul separării lor.

Îşi aminteşte, de asemenea, frământările conştiinţei sale în preajma revelionului 1928, atunci când, întâmplător, o întâlneşte pe doamna T., pe stradă, dar refuză invitaţia acesteia de a întâmpina noul an împreună. Se mai întâlnesc însă, pentru a vizita expoziţii de artă din oraş, până când aceasta se autoinvită la el; Fred se sustrage din nou împlinirii erotice, respingând-o şi de această dată. Deşi suferă din dragoste, nu este capabil să accepte o relaţie cu aceasta.

Dragostea sa se concretizează într-un gest de mărinimie totală; plecând într-o călătorie riscantă cu avionul în vederea doborârii unui record de distanţă, îi lasă toată averea sa: „Las tot ce am, ce mi se cuvine, doamnei Maria T. Mănescu.".

Lecturarea scrisorilor lui Ladima, comentariile adesea vulgare ale Emiliei, dar, mai ales, propriile amintiri despre experienţele capitale ale vieţii sale, îl determină pe Fred să constate o asemănare izbitoare între două destine aparent paralele. În viziunea sa, Ladima întruchipează omul superior, angrenat într-o poveste de iubire incompatibilă cu menirea destinului său. De aceea, Fred se hotărăşte să adune mai multe date despre sinuciderea misterioasă a acestuia.

Epilog I prezintă încercările lui Fred Vasilescu de a elucida cauzele care l-au determinat pe unul dintre puţinii oameni excepţionali pe care i-a cunoscut, să-şi curme destinul aflat în analogie cu al său.

Astfel, procurorul, care anchetează cazul Ladima, îi relatează că acesta se împuşcase direct în inimă, lăsând în buzunarul hainei o bancnotă de o mie de lei împrumutată, pentru a nu se presupune că sărăcia l-a împins către moarte. Prefera mobilul erotic, adresând ultima lui scrisoare unei femei superioare, Maria T. Mănescu.

Fred discută, de asemenea, cu prietenii lui apropiați, Penciulescu, Bulgăran și Ciobănoiu. Acesta din urmă îi mărturisește tânărului că, într-adevăr, Ladima s-a omorât din pricina unei femei, dar nu a doamnei T., ci a unei actrițe vulgare, „fire netrebnică, în carnea căreia înflorea numai ochiul diavolului".

Un sentiment înălțător este irosit și ajunge cauza dezgustului de viață, Ladima însuși mărturisind: „iubirea asta mă doare ca o bubă scârboasă și nu o mai pot îndura". Din orgoliu, preferă însă să ascundă drama vieții sale: „nu trebuie să se știe că am iubit o asemenea femeie și că în viață am suferit de foame."

Epilog II, scris de autor, aduce lămuriri suplimentare asupra lui Fred Vasilescu. Angajându-se să reconstituie destinul nefericit al lui Ladima, descoperă totodată plăcerea scrisului, consemnând, la sfatul autorului, date esențiale despre personalitatea complexă a acestuia. După ce predă caietele cu însemnări autorului, moare într-un „groaznic accident de avion" rămas sub semnul incertitudinii. Averea sa rămâne, prin testament, unicei femei pe care a iubit-o cu patimă, dar pe care a respins-o de fiecare dată din orgoliu.

Autorul îi încredințează doamnei T. caietele lui Fred, împreună cu „taina" care le însoțește; deși a iubit-o cu adevărat, tânărul s-a îndepărtat în mod voit de ea pentru că această iubire totală l-ar fi subjugat pentru totdeauna.

Finalul romanului este unul deschis, căci adevărul absolut este doar o noțiune teoretică, iar viața reală stă sub semnul incertitudinii: „Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală, fără niciun moment de sprijin adevărat, așa cum singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului."

8 Construcția personajului

Fred Vasilescu este unul dintre **personajele principale ale** romanului, la care se raportează toate celelalte existențe ale scrierii, îndeplinind totodată rolul de **narator** al jurnalului și al primului epilog. **Perspectiva sa narativă subiectivă** dezvăluie o personalitate complexă, sub aparența superficialității.

Fred Vasilescu

Fiu al industriașului Tănase Vasilescu-Lumânăraru, are un destin privilegiat susținut de averea tatălui, care îi asigura încă de tânăr superioritate în ierarhia socială: „la numai 22 de ani era atașat la legația din Londra", avea automobil propriu, era amator de distracții mondene și pasionat de aviație.

Prin **caracterizare directă**, autorul îi realizează un portret sugestiv însumând trăsături idealizate: „Avea acel timbru, acea vibrație melodioasă, calmă, pe care o au toți oamenii fruntași în activitatea lor, oricare ar fi ea: artă, politică, militărie, acrobație, dans modern, destin de Don Juan sau box.".

Modalități de caracterizare

În Epilog II, autorul completează portretul lui Fred tot în **mod direct**, printr-o sumară caracterizare fizică: „tânărul blond, cu obrazul limpede, cu trăsături regulate și evidente ca un cap de statuie grecească, doar cu fruntea puțin boltită deasupra ochilor verzi, adânci."

Fiind **un produs al mediului viciat**, pe care îl reprezintă, **fire boemă** provenind dintr-o societate snoabă, lider al găștii de tineri cu bani, Fred dezvăluie, în mod paradoxal o latură latentă a personalității sale, prin intermediul confesiunii. Autorul insistă ca acesta să consemneze în jurnal experiențele majore care i-au marcat existența, însemnările sale scoțând astfel la iveală **un om superior**, **un intelectual lucid**, capabil de a admira personalitatea complexă a lui Ladima și de a suferi din iubire ajunsă până la obsesie, pentru o femeie unică, doamna T.

Trăsături

Tipul intelectualului lucid

Fire introvertită, care nu relevă **latura sensibilă** a personalității sale din teamă că va fi ridiculizat de reprezentanții mediului superficial căruia îi aparține, Fred Vasilescu se dezvăluie pe sine cu sinceritate, eliberându-se de neliniști și frământări, bucurându-se că împărtășește experiențele destinului său.

Interesul pentru destinul zbuciumat al gazetarului, care murise de curând dintr-o decepție amoroasă, denotă **frumusețea spiritului** său și **loialitatea** față de cei asemeni lui; **disprețul** pe care îl simte pentru actrița vulgară, care îi pune la dispoziție scrisorile confidențiale, lăudându-se cu ele, este perfect îndreptățit, dovedind **corectitudinea** cu care acesta îi catalogează pe cei din jur.

Deşi are toate atributele unui învingător şi şansa unică de a întâlni **femeia ideală**, el este profund **nefericit**, dar motivul rupturii dintre cei doi rămâne totuşi nemărturisit. Fiind extrem de **gelos**, suferind cu discreţie în numele iubirii, îşi acceptă drama eşecului sufletesc datorat unei cauze proprii conştiinţei sale. Criticul literar Nicolae Manolescu oferă o modalitate de interpretare a eşecului erotic al personajului: „Dragostea (şi cu atât mai mult dragostea pasiune) transformă pe cel ce iubeşte în sclavul celui iubit, iar Fred n-a vrut să devină sclavul erotic al doamnei T. [...]; în loc să se piardă pe sine, prefera s-o piardă pe ea.".

Relaţia cu celelalte personaje

Fred este preocupat de a reface firul existenţei lui Ladima şi datorită similitudinii dintre personalităţile lor. Trăsătura dominantă a caracterului fiecăruia dintre cei doi este **orgoliul**. Ladima iubeşte o femeie inferioară, se sinucide din cauza ei, dar ascunde adevărata motivaţie, iar Fred părăseşte o femeie superioară, mascând, poate, sinuciderea, printr-un accident de avion, care îi curmă brusc tumultul vieţii interioare.

În raport cu femeia iubită, Fred Vasilescu se simte atras iremediabil de farmecul ei, deşi, prin prestanţă şi poziţie socială, poate seduce orice femeie; doamna T. reprezintă perechea sa spirituală, iubirea dintre ei fiind proiectată dincolo de moarte, în eternitate.

9 Arta narativă

Din punctul de vedere al **stilului**, se remarcă sobrietatea, claritatea şi anticalofilismul. Romanul este conceput ca o confesiune a eroilor centrali, principalul său mod de expunere fiind monologul interior, bazat pe introspecţie. Originalitatea scrierii derivă în principal din complexitatea confesiunii unor conştiinţe ale căror destine prezintă puncte comune.

10 Încheiere

Aşadar, după cum afirma şi Marian Popa, „Camil Petrescu este unul dintre promotorii înnoirii literaturii la un înalt nivel principal, într-o vreme când filosofic şi tehnic, romanul românesc rămăsese la stadiul primei jumătăţi a secolului XIX, sau trecuse la confecţionarea unor rudimente moderniste fără acoperire teoretică serioasă."

Mircea Eliade
Specia literară – roman subiectiv

Varianta propusă: # Maitreyi

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un roman subiectiv.
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 12
2. Ilustrează *trăsăturile romanului subiectiv.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 12
3. Evidențiază *particularitățile de construcție a unui personaj.*
   1 + 2 + 3 + 5 + 6 + 7 + 9.1 + 10 + 11 + 12
4. Prezintă *relațiile dintre două personaje.*
   1 + 2 + 3 + 5 + 6 + 7 + 9.1 + 9.2 + 10 + 11 + 12

1 Încadrarea în epocă — **Tematica**

Personalitate de tip enciclopedic, **Mircea Eliade** a desfășurat o vastă activitate culturală, abordând domenii de activitate variate, dintre care se remarcă cel științific și cel literar. Proza sa, creată de-a lungul perioadei cuprinse între 1930 și 1980, contribuie la înnoirea literaturii române, remarcându-se printr-o notă de profundă originalitate. Aceasta prezintă trei coordonate principale: epicul pur, al autenticității și experiențelor trăite, proza mistico-fantastică, prezența fantasticului în banalitatea cotidiană.

2 Apariție — **Enunțarea temei**

Romanul **„Maitreyi"** apare în perioada interbelică, în 1933, și ilustrează **epicul pur**, având drept model creația lui André Gide. **Tema** sa este iubirea, o cale de cunoaștere a tainelor universului, dar și o sursă inepuizabilă de suferință.

3 Geneza

Geneza romanului se fundamentează pe experiența trăită de autor de-a lungul călătoriei sale în India, în 1928; obținând o bursă pentru a studia filosofia orientală cu celebrul profesor Dasgupta, se stabilește o vreme în casa acestuia, ocazie cu care o cunoaște pe fiica sa, Maitreyi. Întâmplările din acea perioadă sunt consemnate într-un jurnal, ale cărui însemnări stau la baza creației romanești.

4 Definirea speciei literare

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative și dezvoltând conflicte puternice.

5 Încadrarea în tipologie — **Instanțe ale comunicării**

Opera litarară „Maitreyi" este **un roman modern, subiectiv**, cu caracter de **confesiune**, încadrându-se prozei eliadești a autenticității, a experienței trăite, de factură gidiană.

Perspectiva narativă este subiectivă și aparține **personajului-narator**, Allan, o ipostază textuală a autorului, care expune o experiență capitală a vieții sale, anume iubirea pătimașă pentru o indiancă.

6 Semnificația titlului

Titlul romanului este reprezentat de un substantiv propriu, care enunță numele eroinei centrale, aceea care produce o schimbare radicală în destinul lui Allan, personajul-narator.

7 Repere spațio-temporale

Secvențele narative sunt prezentate prin **înlănțuire. Reperele temporale** respectă principiul **cronologiei** și prezintă două coordonate: prezentul întocmirii scrierii raportat la consemnările trecute din jurnal și la amintirile pe care acestea le declanșează, sondând memoria esențială a naratorului-personaj. **Spațiul** acțiunii este unul exotic, cu fundament real, fermecător pentru europenii care îl descoperă cu uimire și încântare, dublat de coordonata celui imaginar, al frământărilor cauzate de amintiri.

Incipitul romanului se află sub semnul incertitudinii: „Am șovăit atât în fața acestui caiet, pentru că n-am izbutit să aflu încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi. În însemnările mele din acel an n-am găsit nimic."

8 Elemente de structură și compoziție

Narațiunea se constituie ca **un jurnal intim**, fiind scrisă la **persoana întâi**, ceea ce conferă textului caracter de **autenticitate**. Tânărul european de 24 de ani, Allan, relatează experiența indiană care i-a marcat destinul, punând în lumină trista sa poveste de iubire cu o indiancă, dar prezentând, în același timp, crâmpeie din specificul culturii asiatice.

Incipitul

Derulând firul amintirii de la începuturile sale, naratorul notează primele referiri portretistice ale celei care i-a schimbat sensul vieții; acestea sunt vagi, chiar contradictorii, dominate de multiple ezitări: „Mi se părea urâtă - cu ochii ei prea mari și prea negri, cu buzele cărnoase și răsfrânte, cu sânii puternici, de fecioară bengaleză crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt."

Experiența indiană, care durează trei ani, este determinată de venirea în această țară exotică în interes de serviciu, ca inginer, prilej cu care îl cunoaște pe Narendra Sen, tatăl fetei, care avea aceeași meserie ca și el; acesta este un om respectat în Calcutta, prietenos, fapt care determină crearea unei legături sufletești între cei doi.

Inițial, tânărul privește cu dezinteres existența băștinașilor, până când, după o vreme, este rugat de către un prieten gazetar să îl ajute să se informeze în vederea scrierii unei cărți despre noua lume, pe care ambii o priveau din exterior. Allan pătrunde astfel în familia Sen, Narendra fiind „un brahman veritabil", care se arată încântat să-i prezinte câteva amănunte despre existența lor.

Reîntâlnirea cu Maitreyi reprezintă un prilej de ajustare a primei impresii, senzația de respingere generată de noutatea înfățișării ei fiind astfel transformată în simpatia care generează dorința de a cunoaște: „Maitreyi mi s-a părut atunci mult mai frumoasă [...] și buclele ei prea negre, ochii ei prea mari, buzele ei prea roșii creau parcă o viață și mai puțin umană în acest trup [...] care trăia, s-ar fi spus, prin miracol, nu prin biologie.". Începutul comuniunii dintre cei doi se fundamentează pe metafora privirii, care, în ciuda diferențelor majore dintre indivizii proveniți din medii sociale total diferite, potențează întâlnirea sufletească: „mi-a întâlnit ochii și eu i-am zâmbit și atunci parcă ar fi găsit un ostrov pe care să se odihnească [...] Nu știu cât a durat privirea aceea, dar ea nu se asemăna cu nicio privire întâlnită și îmbrățișată până atunci.".

Construcția subiectului

Ulterior, pentru că Allan se îmbolnăvește de malarie, este invitat să locuiască temporar în casa lui Sen. Această nouă provocare incită spiritul aventuros al tânărului; existența indiană începuse să-l atragă, sperând să descopere „viața nouă, pe care niciun alb nu o cunoscuse de-a dreptul din izvor, o viață [...] pe care prezența Maitreyiei o făcea mai tainică și mai fascinantă ca o legendă".

Odată cu mutarea în cartierul Bhowanipore, Allan descoperă cu stupoare pe de-o parte, personalitatea complexă a fetei, pe de altă parte, diferențele majore de cultură și civilizație dintre ei.

Relația dintre ei evoluează treptat, revelându-și farmecul, de la o frumoasă descoperire reciprocă spre o prietenie adevărată, culminând cu iubirea pasională.

La început, gândurile lui Allan sunt dominate de orgoliul superiorității: „Prima discuție cu Maitreyi. De remarcat primitivismul gândirii ei. Un copil care a citit prea mult.". Cu timpul, imaginea despre aceasta se completează cu noi informații esențiale, care vădesc orgoliul, demnitatea, dar și sensibilitatea fetei. Domnul Sen îi povestește două întâmplări semnificative în ceea ce o privește: într-o zi, când consulul legației italiene a voit să o ajute să traverseze o curte interioară, luând-o de braț, fata a fugit plângând acasă, iar când un „dandy" a încercat să-i atingă mâna, i-a spus categoric la ureche: „Am să te bat cu papucul peste gură!". De asemenea, Allan află cu timpul că Maitreyi scrie poeme filosofice și că ține foarte mult la mentorul său, anume înțeleptul Tagore.

Cei doi găsesc o modalitate de a petrece timpul liber împreună, fata dându-i lecții de bengaleză, iar Allan străduindu-se să o învețe franceza. Fascinația pe care aceasta o exercită asupra orgoliosului european, este identificată simplelor „delicii intelectuale"; acestea sunt completate cu o profundă admirație, atunci când Allan este invitat să vadă camera, pe care Maitreyi o împarte cu sora ei mai mică, pe nume Chabu, într-o modestie desăvârșită; impresia faptului că fata dormea pe jos, pe o

rogojină, îl determină pe narator să își manifeste admirația: „Eram emoționat: parcă m-aș fi aflat dintr-o dată în fața unei sfinte. Am adorat-o aproape, în acea clipă."

Familia Sen îi arată europeanului familiaritate și afecțiune, deși aparțin unor lumi foarte diferite, ceea ce îl determină să se simtă agreat într-un mediu care, inițial, i se părea neprimitor. În aceste condiții evoluează relația cu Maitreyi, ajungând chiar să se întrebe retoric: „O iubesc?". Sentimentul erotic se înfiripă treptat, deși Allan încearcă din răsputeri să îl nege: „Mă tulbură, mă fascinează, dar nu sunt îndrăgostit. Mă amuz numai." Contradicția dintre însemnări derivă din atitudinea sa orgolioasă, nedorind să accepte că fata, care îl „tulbură" în mod misterios, l-a cucerit definitiv.

Cu timpul atitudinea lui se modifică substanțial, trecând de la simple atingeri, percepute carnal de tânăr, până la dorința puternică de contopire, Allan întrebând-o cu naivitate: „de ce nu putem noi fi căsătoriți? De ce nu e îngăduită unirea noastră?".

Tânărul înlocuiește treptat gândurile orgolioase cu sentimente puternice față de Maitreyi. Ritualul specific indian al atingerii picioarelor în semn de afecțiune îi conferă o satisfacție unică, nebănuită până atunci, care îl determină să îi mărturisească faptul că o iubește: „experiența noastră nu-și are rădăcini sexuale, ci e dragoste, deși manifestată în sincerități carnale."

Drept răspuns la declarațiile lui înflăcărate, fata îi dăruiește o coroniță de iasomie, simbol al logodnei: „fecioara care dăruiește o asemenea coroniță unui tânăr e considerată pe veci a lui." Renunță, de asemenea, la iubirea platonică pentru Tagore, oferindu-i lui Allan cutiuța cu șuvița de păr de la mentorul ei.

Ca semn al legăturii sufletești proiectată în eternitate, Maitreyi îi dăruiește inelul de logodnă, care figurează doi șerpi încolăciți, reprezentând virilitatea și feminitatea, și oficiază ceremonialul logodnei indiene, un legământ raportat la zeitatea pământului-mamă, care să consfințească și să purifice sentimentul unic pe care îl împărtășesc: „Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepți tu ploaia așa îi voi aștepta eu venirea și cum îți sunt ție razele, așa va fi trupul lui mie". Odată împlinită logodna simbolică, fata i se dăruiește tânărului, fiind convinsă că el întruchipează perechea ei trimisă de Cer, fiind predestinați să se iubească pentru totdeauna.

Povestea de iubire care atinge apogeul momentelor unice de intensitate maximă, se prăbușește în suferință cumplită, atunci când Chabu mărturisește mamei faptul că cei doi tineri au o relație pe ascuns. Allan este alungat, neputându-și găsi liniștea și nici înțelege motivul incompatibilității dintre cele două lumi. El caută consolări iluzorii alături de alte femei, dar nu-și poate recăpăta liniștea sufletească. Veștile rele legate de Maitreyi, care folosise orice ocazie pentru a fi alungată și a se întâlni cu cel pe care îl iubește, îl macină sufletește, tulburându-i iremediabil destinul.

Singura soluție de moment pentru a se regăsi este, pentru Allan, părăsirea Indiei pentru totdeauna. Rana sufletească se transformă cu timpul în amintirea nostalgică a tristei povești de iubire, dominată de sentimentul vinovăției pentru destinul nefericit al fetei, dar și de sentimentele unice generate de clipele petrecute împreună.

Finalul romanului se află în concordanță cu **incipitul**, păstrând caracterul confesiv, printr-o frază cu încărcătură nostalgică: „Aș vrea să văd ochii Maitreyiei."

9 Construcția personajului Allan

9.1. Allan îndeplinește rolul **personajului-narator** al creației epice, cel care, prin intermediul confesiunii, la persoana întâi, aduce în prezent o experiență unică a trecutului.

El întruchipează **intelectualul analitic și lucid**, care se confruntă cu misterul civilizației indiene dominat de eros. Contradicțiile culturale îi relevă situații neașteptate, la care însă este capabil să se adapteze prin **superioritate intelectuală**.

Venit în India în interes de serviciu, se confruntă cu o experiență unică și neașteptată. În raport cu sentimentul iubirii, eroul dezvăluie capacitatea sporită de **autoanaliză**. Însăși reconstituirea poveștii de iubire reprezintă o formă de a clarifica amănunte ale mirajului indian, dar și de recuperare a trecutului, care și-a lăsat adânc amprenta asupra personalității sale.

Trăsături

Sondându-și conștiința, Allan descrie în mod gradat sentimente unice, în evoluția lor, de la primii fiori până la apogeul relației cu femeia iubită, dar și prăbușirea lor într-o despărțire irevocabilă, generată de mentalitatea indiană.

Începutul relației dintre ei se află sub semnul **superficialității** tânărului, care o judecă doar după aparențe, mărturisind că fata i se părea „urâtă"; ulterior, realizează că, de fapt, era foarte diferită față de prototipul european al feminității. Firea ei enigmatică îi stârnește curiozitatea, îl incită la a îi dezlega enigmele, aceasta întruchipând, de fapt, taina fascinantă a noii civilizații cu care Allan abia intrase în contact.

Tânărul este foarte **orgolios**, fiind incapabil de a recunoaște ceea ce simte cu adevărat, catalogând impresiile produse de fată drept simple „delicii intelectuale". Această relație, care se naște sub semnul schimbului cultural de experiență, își relevă latura **inițiatică**, adâncind procesul **autocunoașterii** celui care se raportează la noi experiențe existențiale.

Evoluția rapidă de la simple emoții la iubirea-pasiune presupune din partea personajului masculin și latența efemerității acestei iubiri, pe care însă se străduiește să o nege cu vehemență. Allan își dorește să o ia de soție, dar este conștient că o asemenea legătură este dezaprobată atât de familia fetei, cât și de societatea căreia aceasta îi aparține. El preferă însă adoptarea **unei atitudini naive**, complăcându-se în situația de iubit tainic al fetei și de ipotetic fiu al familiei Sen, care îi arată o deosebită afecțiune.

Cu timpul, **sentimentele** devin mai puternice decât orgoliul, iar tânărul se confesează Maitreyiei declarându-i dragostea sa și trăind împreună fericirea tainică, absolută a clipelor de iubire de dincolo de viață și moarte.

Deși încearcă permanent să-și ascundă **sensibilitatea**, care îl caracterizează, Allan este răpus de suferința despărțirii, care îi mutilează sufletește pe amândoi. Soluția consolării sale cu alte prezențe feminine își dovedește inutilitatea, trădând totodată **complacerea în superficialitate**, care îl caracteriza înainte de a cunoaște iubirea adevărată.

Trecerea timpului atenuează rănile sufletești, eroul rămânând doar cu chinul perpetuu al **nostalgiei** după fărâma de eternitate dobândită printr-un sentiment unic, concretizat în dorința de a vedea „ochii" Maitreyiei, metaforă pentru sufletul ei.

9.2. Maitreyi este personajul principal feminin al romanului, a cărui personalitate este reconstituită doar din datele subiective oferite de personajul-narator. În raport cu acesta, ea întruchipează **nucleul experienței inițiatice indiene** a tânărului, îmbinând trăsături contrastante, de la naivitate și instinctualitate, la inteligență și rafinament. Deși, de nenumărate ori, ea îl surprinde prin modul particular de a vedea lumea, ca în cazul mărturisirii iubirii sale animiste pentru copacul „Șapte frunze" sau atașamentului pentru Tagore, ea reprezintă, pentru Allan, întruparea unui sentiment total, al dragostei de dincolo de barierele morții, pecetluită prin legământul în fața naturii eterne.

Personajul Maitreyi

Pe parcursul romanului, eroul principal se dezvăluie prin **confesiune, autocaracterizându-se** permanent în raport cu etapele iubirii care îi stăpânește cugetul, ajungând să recunoască în mod lucid impactul pe care îl are asupra sa relația cu indianca: „Nicio femeie nu m-a tulburat atâta. Suferința mea senzuală e un blestem." Trăsăturile personajului reies în mod **indirect** din faptele, vorbele, atitudinea sa, scoțând la iveală o **personalitate complexă**.

10 Elemente moderniste

Procedeele moderniste prin care se remarcă romanul lui Mircea Eiade sunt: ilustrarea conceptului literar de epic pur, de factură gidiană, elementele de analiză psihologică, utilizarea monologului interior, a introspecției, dar și utilizarea narațiunii la persoana I, fapt ce conferă scrierii caracter subiectiv și autenticitate.

11 Arta narativă

Din punctul de vedere al **stilului**, romanul se remarcă prin existența elementelor specifice jurnalului intim, prezentând confesiunea amplă a tânărului intelectual lucid, dornic de autocunoaștere. Stilul este direct, anticalofil. Predomină monologul interior, care relevă frământările unei conștiințe dominate de patima mistuitoare a erosului.

12 Încheiere

În legătură cu scrierea lui Eliade, criticul literar Eugen Simion afirma că „Maitreyi" este „un roman viu, substanțial, cu o deschidere nouă spre problematica omului modern."

Marin Preda – scriitor canonic

Specia literară – roman realist de factură psihologică

Varianta propusă: **Moromeții**

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un *roman modern din perioada postbelică.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 11 + 12
2. Ilustrează *particularitățile romanului modern postbelic.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 11 + 12
3. Evidențiază *particularitățile de construcție a unui personaj.*
   1 + 2 + 3 + 5 + 6 + 7 + 10 + 12
4. Prezintă *relația dintre incipit și final.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8.1 + 8.3 + 9.1+ 9.3 + 12

1 Încadrarea în epocă

Marin Preda este un reprezentant de seamă al literaturii române de după al Doilea Război Mondial, din perioada contemporană. Proza sa scurtă de factură socială anticipează marile creații romanești, dintre care se evidențiază romanul „Moromeții".

2 Apariție Tematică

Primul volum al romanului apare în 1955, iar cel de-al doilea, în 1967. Ca **tematică** generală, ansamblul epic se axează pe descrierea satului românesc din Câmpia Dunării, care trece prin numeroase prefaceri sociale. **Tema socială** se asociază cu cea a **timpului** neiertător și cu cea a **familiei**, iar criticul literar Eugen Simion identifică drept **temă centrală** a romanului „libertatea morală în lupta cu fatalitățile istoriei".

3 Geneza

În ceea ce privește **geneza** romanului, acesta are la bază atât nucleele epice valorificate de proza scurtă, anume de schițele „O adunare liniștită" și „Salcâmul", cât și factorul biografic, în crearea personajului central. Creațiile anterioare romanului prezintă două scene importante folosite ulterior de autor ca momente-cheie ale noii creații: reuniunile savuroase din poiana lui Iocan și tăierea simbolică a salcâmului, care prevestește destrămarea echilibrului familial. Modelul de la care a pornit Preda în vederea zugrăvirii personajului central a fost chiar tatăl său, autorul mărturisind: „Scriind, totdeauna am admirat ceva, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu."

Raportul realitate-ficțiune

Relația dintre realitate și ficțiune este una foarte strânsă, reprezentată fiind de crearea eroului central după un model, care și-a lăsat amprenta asupra întregii existențe a autorului, dar și prin **reperele spațiale exterioare**, anume satul natal al lui Preda, Siliștea-Gumești, din județul Teleorman, locație reală, ridicată la rangul de simbol literar.

4 Definirea speciei literare

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase și acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri narative și dezvoltând conflicte puternice.

5 Încadrarea în tipologie

„Moromeții" este **un roman realist de factură psihologică**. El prezintă în mod veridic viața socială dintr-un sat de câmpie, raportată la cazul particular al destrămării unei familii, dar care se extinde la prezentarea întregii colectivități.

Perspectiva narativă

Instanțele comunicării

Ampla creație înglobează elemente specifice **romanului tradițional**, îmbinate cu cele **moderne**. **Perspectiva narativă obiectivă**, a **naratorului neimplicat**, care relatează la **persoana a treia**, este asociată cu **perspectiva personajelor-reflector**, Ilie Moromete, în primul volum, și Niculae, fiul acestuia, în cel de-al doilea volum și cu cea a **personajelor-martor**, care aduc lămuriri suplimentare despre ceea ce se petrece dincolo de prim-planul acțiunii. **Perspectiva subiectivă o dublează astfel pe cea a naratorului, diminuându-l obiectivitatea.**

6 Semnificația titlului

Titlul romanului este reprezentat de numele unei familii, cu focalizare asupra membrilor ei, exponenți ai mediului rural, surprinși în pragul unor prefaceri sociale radicale, de dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial, și supuși transformărilor istorice de după acest eveniment istoric marcant.

7 Elemente de structură și compoziție

Compoziția romanului se remarcă prin complexitate, maniera epică suferind modificări de la un volum la celălalt. Primul prezintă destinul unui singur personaj, la care se raportează și celelalte. **Ritmul narativ este lent** și creează impresia de stabilitate a vieții sociale patriarhale. Volumul al doilea se axează pe reliefarea unei întregi colectivități, supuse schimbărilor, iar **ritmul epic devine alert**. Cu toate acestea, romanul constituie **o unitate**, prin surprinderea veridică a imaginii satului românesc, prin conturarea destinelor personajelor centrale.

8 Volumul I

Volumul întâi prezintă, prin intermediul planurilor paralele, existența familiei numeroase a lui Ilie Moromete, dar și alte destine ale unor familii din Siliștea-Gumești, anume Bălosu, Boțoghină, Țugurlan, aflate în planuri secundare ale narațiunii.

8.1 Incipitul

Relația incipit-final

8.1. **Incipitul** romanului conține atât **repere spațiale și temporale**, cât și o referire la un timp benefic, răbdător: „În Câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari." Pe parcurs însă, această constatare se dovedește a fi doar o iluzie a indivizilor care compun colectivitatea sătească și care cred în stabilitatea lumii lor, iluzie însușită voit și de narator. Calmul și liniștea societății rurale coexistă însă cu semnele unui proces de destrămare a orânduirii sătești de veacuri. Deși naratorul consimte în mod tactic la păstrarea iluziei țăranilor, referirea simetrică de la **finalul** primului volum confirmă iminența destrămării: „Timpul nu mai avea răbdare." În legătură cu timpul înșelător, criticul literar Eugen Simion afirma că „răbdarea nu e decât o formă de acumulare pentru o nouă criză."

8.2 Construcția subiectului

8.2. **Acțiunea** primului volum, desfășurată pe parcursul verii, poate fi structurată în **trei părți**, prezentând gradat destrămarea unei familii, care anunță schimbările ulterioare ale existenței colectivității: scene din viața rurală, cum ar fi cina, tăierea salcâmului sau întâlnirile din poiana lui Iocan, secerișul patriarhal, plecarea băieților mai mari ai lui Moromete.

Scena cinei

Cu intuiția unui mare romancier, Preda adună personajele planului principal în **prima scenă** importantă a romanului, care prezintă cina în familia Moromete: „Moromeții mâncau în tindă, la o masă joasă și rotundă pe niște scăunele cât palma." În timp ce Catrina și copiii făcuți cu Moromete, Tita, Ilinca și Niculae, stăteau „lângă vatră", centru simbolic al unității familiei, Paraschiv, Nilă și Achim, fiii lui Moromete din prima căsătorie, „stăteau pe partea dinafară a tindei, ca și când ar fi gata să se scoale de la masă și să plece afară", detaliu semnificativ, care anticipează plecarea lor, ce are loc spre finalul primului volum.

Legea nescrisă a superiorității și autorității paterne este respectată prin locul privilegiat pe care îl ocupă la masă liderul familiei: „Moromete sta parcă deasupra tuturor. Locul lui era pe pragul celei de-a doua odăi, de pe care el stăpânea cu privirea pe fiecare."

Conflictele

Încă de la început se conturează coordonatele **conflictului** familial din cadrul familiei Moromete, între Catrina și fiii vitregi și între copiii rezultați din cele două căsătorii. Eroul central se află și el angrenat într-un **triplu conflict**. Are neînțelegeri cu băieții din prima căsătorie, generate de diferența de mentalitate dintre generații, Paraschiv, Nilă și Achim se simt mereu nedreptățiți și își învinuiesc tatăl că nu întreprinde afaceri rentabile pentru a trăi mai bine. Pentru că Moromete vânduse în vremuri grele de secetă un pogon al soției, făcându-i promisiunea că va trece casa pe numele ei, (amână onorarea acesteia de teamă că se vor revolta copiii din prima sa căsătorie) între cei doi soți există permanent o tensiune, care răbufnește prin reproșuri. A treia coordonată a conflictului vizează neînțelegerile lui Moromete cu sora sa, Guica, nemulțumită că Ilie se recăsătorise. Aceasta nutrea o ură nestăpânită față de Catrina, ură pe care o insuflă și celor trei băieți. Un conflict

secundar se conturează şi între tată şi fiul cel mic, Niculae, care îşi dorea să meargă la şcoală, dar Ilie susţinea că nu are bani să-l întreţină la învăţătură; în cel de-al doilea volum, această neînţelegere va ocupa un loc principal în textura romanului, adâncind iremediabil conflictul dintre tată şi fiul cel mic.

Scena întâlnirii duminicale

Existenţa familiei Moromete este strâns legată de cea a colectivităţii rurale căreia îi aparţin. Astfel, duminică, în timp ce femeile merg la biserică, bărbaţii, ţăranii mijlocaşi, se adună **în poiana fierăriei lui Iocan**, pentru a comenta evenimentele politice, pe care le citesc în ziare. Aceştia, „gălăgioşi şi parcă nerăbdători", îl aşteaptă pe liderul spiritual al adunărilor, Ilie Moromete. Urmând un ritual încetăţenit, el întârzie întotdeauna, iar când îşi face apariţia pune mereu aceeaşi întrebare: „Ce e, mă, ce v-aţi adunat aicea?". Apoi sunt citite şi discutate evenimentele din presa vremii, la care Moromete, Cocoşilă, prietenul său, şi Iocan sunt abonaţi. Chiar dacă simpatiile lor politice nu coincid, dialogul reprezintă o manieră de a fi mereu informaţi.

Deşi se află în pragul unor transformări majore, oamenii simt nevoia să comunice, neluând în seamă ameninţările istoriei. Reprezentanţii tradiţiei trăiesc permanent cu iluzia că pământul pe care îl posedă le aparţine şi le va asigura existenţa ca şi până atunci; apariţia comerţului, însă, schimbă relaţia strânsă dintre ţărani şi pământurile lor, căci banul devine principala valoare a noii orânduiri. Ţăranii, precum Moromete, au tendinţa de a neglija schimbările sociale, menţinând iluzia împlinirii sufleteşti prin intermediul bucuriilor spiritului.

Scena plăţii „foncierii"

Ameninţările istoriei sunt evidente, la nivel individual, prin sistemul opresiv al taxelor şi impozitelor impuse de stat. Relevantă în acest sens este **scena plăţii „foncierii"**, a taxei funciare, de la achitarea căreia Moromete încearcă, prin disimulare, să se sustragă. Chemat fiind de la fierărie, el intră în curte, evitându-i pe Jupuitu şi pe cel care îl însoţea, în speranţa că nu va plăti nici de această dată. Iniţiază apoi un aşa-zis dialog cu membrii familiei sale, deşi aceştia nu erau prin preajmă, pentru a le demonstra nou-veniţilor că, într-o gospodărie, treburile nu suportă amânare: „Catrino, ia, fă, secerile astea!" sau „Paraschive, [...] nu vezi că furca aia stă acolo lângă gard de cinci săptămâni?" În mod surprinzător, se îndreaptă spre reprezentanţii statului, strigându-le: „N-am!". La spectacolul actoricesc iniţiat de tată se adaugă şi cel al fiicelor sale, atunci când Jupuitu are intenţia de a sechestra bunuri din casă. Într-un final, pentru a aplana conflictul, Moromete achită o parte din bani, având totuşi satisfacţia că, din nou, nu a trebuit să-i dea pe toţi.

Deşi conflictele exterioare familiei sunt domolite cu uşurinţă de tată, prin amânare, disputele interne îi macină familia, conducând-o către o iminentă criză. Paraschiv, Nilă şi Achim nutresc sentimente de ură faţă de mama vitregă, influenţaţi fiind de Guica. Ei îi reproşează tatălui că are grijă doar de copiii făcuţi cu Catrina, deşi aceasta i-a crescut de mici. Văzând că Tita şi Ilinca strâng zestre, ajutate de mama lor, şi că Niculae are nevoie de bani pentru taxele şcolare, ei se simt nedreptăţiţi şi hotărăsc să fugă de acasă.

Pe de altă parte, Catrina este nemulţumită că Moromete nu a trecut casa şi pe numele ei, în contul lotului de pământ adus în căsnicie ca zestre, ameninţând că îl va părăsi şi va pleca la Alboaica, fiica ei rezultată dintr-o relaţie anterioară. Moromete, confruntat cu probleme familiale grave, foloseşte aceeaşi tehnică a amânării, care se dovedeşte distructivă de această dată.

Scena tăierii salcâmului

Pe fondul conflictelor interne şi asaltat de multitudinea datoriilor, el se hotărăşte să taie **salcâmul** din curte pentru a-l vinde vecinului său înstărit, Tudor Bălosu. Acesta râvneşte de mult timp la copacul falnic, dar, la întrebarea adresată lui Moromete, anume dacă îl vinde, i se răspunde printr-o previziune asupra vremii, care nu are, în aparenţă, vreo legătură cu subiectul discuţiei: „Să ţii minte că la noapte o să plouă". În esenţă, aşteptarea ploii reprezintă speranţa că se va coace grâul şi, din vânzarea lui, la un preţ bun, familia Moromete şi-ar putea achita datoriile. Întrucât previziunile nu se împlinesc, sacrificarea copacului devine iminentă.

În zorii unei zile memorabile, tatăl, împreună cu Nilă, cel mai naiv și mai docil dintre fiii cei mari, doboară salcâmul falnic, un simbol al echilibrului familial, o axă a corespondenței dintre pământ și cer. Pe fondul funebru al bocetelor care se aud din cimitir, copacul, care face parte din istoria familiei, este transformat în lemne pentru construcție, lăsând în urmă gospodăria pustiită: „Acum totul se făcuse mic: grădina, caii, Moromete însuși arătau bicisnici. Cerul deschis și câmpia năpădeau împrejurimile."

Criticul literar Eugen Simion afirma că tăierea salcâmului are „o valoare premonitorie", căci el simbolizează unitatea familiei, fiind „în lumea obiectelor ceea ce reprezintă tatăl în viața familiei", anume „un punct stabil de referință".

Declinul familiei Moromete devine o certitudine odată cu **plecarea fiilor** mai mari la București. Pe lângă paguba materială, pe care aceștia o lasă în urmă, fuga premeditată împreună cu Guica, cea care îi instigă la a-l părăsi pe tată, constituie și o lovitură grea a destinului, cu repercusiuni adânci asupra modului în care Ilie Moromete percepe lumea. El este silit să constate cu adâncă amărăciune diferența de mentalitate dintre generații și se întreabă, într-un sugestiv monolog, unde a greșit în ceea ce privește educația lor.

Momentul culminant al crizei se desfășoară la hotarul lotului său de pământ, unde Moromete, care „fugise de liniștea și singurătatea de acasă și din sat", caută „o liniște și o singurătate desăvârșită", de fapt un spațiu prielnic sufletesc, pentru a se autoanaliza, prin comuniune cu sine. După ce afirmase că băieții lui „sunt bolnavi", pentru că nu se puteau mulțumi cu bucuriile spiritului, fiind mult prea dornici de a avea bani, personajul își dă seama că iluzia liniștii și echilibrului din familia sa se destramă: „[...] se crezuse om liber, stăpân pe liniștea și bucuriile sale și iată că libertatea în care crezuse se prăbușea, iar neliniștea și spaima amenințau să-i ia locul".

8.3 Finalul

8.3. Finalul surprinde schimbarea, pe nesimțite, a timpului răbdător al existenței patriarhale, într-unul potrivnic, iar singura soluție era compromisul adaptării la noua orânduire, ai cărei reprezentanți erau chiar fiii săi. Deși se afla într-un moment de criză profundă, punându-și întrebări retorice, ca de exemplu: „Și dacă lumea e așa cum zic ei și nu e așa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?", Moromete are disponibilitatea de a găsi soluții în vederea adaptării la capcanele destinului. Soluția găsită însă, anume vânzarea unei părți din pământul său, îl afectează în mod dramatic în plan spiritual. Se retrage de pe stănoaga podiștei, locul preferat de unde contempla lumea, cu care se afla într-o permanentă comunicare, nu mai glumește, nici măcar nu mai răspunde la salut, devenind „îndepărtat și nepăsător", în urma constatării că „timpul nu mai avea răbdare".

9 Volumul al II-lea

Volumul al doilea prezintă viața socială din Siliștea-Gumești de după izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, surprinzând momente istorice importante, cum ar fi reforma agrară din 1945 și procesul de colectivizare, început în 1949. **Tehnica narativă** se schimbă, devenind **rezumativă**; curgerea liniștită a destinelor satului patriarhal este înlocuită cu prezentarea - într-un **ritm epic alert**, marcat de **elipse** sau **alternanță** - faptelor și a personajelor noi, care asaltează cititorul, particularizând constatarea că timpul răbdător este doar o iluzie.

Elemente de structură și compoziție

Aflată în **relație de simetrie** cu acțiunea primului volum, cea din al doilea are tot **trei părți**: cina frugală din București, la întâlnirea lui Moromete cu fiii săi, secerișul comunist și moartea lui Moromete.

Conflictul principal din primul volum, dintre tată și fii, trece în plan secundar, volumul al doilea axându-se pe **conflictul** dintre mentalitatea tradițională a țăranului român, care se confruntă cu istoria tulbure a noutății colectiviste. Destrămarea familiei patriarhale se dezvăluie ca o previziune asupra schimbării orânduirii sociale. Cei doi reprezentanți ai conflictului principal sunt, pe de o parte, Ilie Moromete, personajul-reflector al primului volum, și, pe de altă parte, fiul său, Niculae, prin a cărui personalitate este filtrată mare parte a acțiunii celui de-al doilea volum.

9.1. Incipitul

9.1 Incipitul acestuia este reprezentat de o interogație retorică: „În bine sau în rău se schimbase Moromete?".

9.2. Construcția subiectului

9.2 Deși autoritatea sa în sat se diminuase considerabil, iar fiii plecați nu se întorseseră, acțiunea debutează prin zugrăvirea unei stări aparente de împlinire. Tatăl parcă întinerise, vindea porumb mocanilor la un preț bun, ceea ce le asigura confortul financiar și chiar posibilitatea de recuperare a pământurilor vândute anterior. În esență însă, drama destrămării familiale rămăsese vie în conștiința personajului. Scrisorile cu vești de la copiii săi nu-i aduceau mulțumirea, ci îl ambiționau să-și concentreze eforturile de a-i aduce acasă. Paraschiv se angajase ca sudor, Nilă era portar, iar Achim era comerciant, având propria afacere. Deși părea că fiecare și-a găsit un drum în viață, independent de familie, Moromete nu poate renunța la încercarea de a-i readuce lângă el, sperând la reîntregirea familială și merge la București pentru a-i convinge să se întoarcă în satul natal. Refuzul lor categoric denotă faptul că „erau duși pentru totdeauna", spre dezamăgirea profundă a lui Moromete.

Un nou moment de **criză existențială** a personajului este acela când află că Nilă a murit pe front. Durerea apăsătoare generează o totală închidere în sine: „Moromete stătu o jumătate de zi nemișcat în pridvor cu fruntea plecată și cu o hârtie în mână [...] parcă paralizat de mișcarea nevăzută a aripilor morții."

Niculae, fiul cel mic, abandonase școala pentru că, spunea tatăl, aceasta nu aduce niciun „beneficiu". Noutatea noțiunii însușită de personaj exemplifică schimbările sociale majore, într-o lume în care totul devenise marfă posibil de achiziționat cu bani.

Niculae însă nu împărtășește opiniile tatălui, fiind dornic să meargă la învățătură. Această dezamăgire, la care se adaugă eșecul erotic și moartea nedreaptă a lui Sandu Dogaru, soțul Titei, reprezintă pretextele declanșării unui acces de revoltă împotriva tuturor, în urma căruia îi mărturisește tatălui dorința de regăsire a sinelui și a rostului său în lume, personajul afirmând orgolios: „Eu îmi caut eul meu".

În urma înființării „celulei de partid", satul Siliștea-Gumești devine „o groapă fără fund din care nu mai încetau să iasă atâția necunoscuți", precum Ouăbei, Mărin al lui Radu, Adam Fântână, Mantaroșie. Noua ideologie promovată de aceștia îl atrage pe Niculae, care își găsește menirea în aderarea la aceasta. Astfel, este trimis la o școală de partid și ajunge să țină discursuri țăranilor despre înscrierea la colectivă.

Dintr-un simplu simpatizant al „noii religii a binelui și a răului", ajunge cu timpul un susținător înfocat al partidului și este trimis de Primul Secretar ca activist în satul natal pentru a supraveghea îndeplinirea planului de colectare a cerealelor. În timpul secerișului comunist, Niculae își dă seama că aplicarea ideologiei comuniste este dramatică pentru țărani, iar în urma multiplelor neînțelegeri apărute în sat este exclus din partid. Ambițios fiind, își continuă studiile, devenind inginer horticol și se căsătorește cu Mărioara, fiica lui Adam Fântână.

Noua orânduire socială își lasă amprenta adâncă asupra existenței tatălui, care nu poate concepe că reprezentanții Sfatului Popular îi încalcă proprietatea pentru a consemna cât porumb a recoltat și pentru a estima cantitatea pe care trebuie să o predea la stat. Statul opresiv îl obligă, de asemenea, să predea cotă parte din carnea, laptele sau lâna din gospodăria sa, lăsându-i o hârtie în care era notată fiecare datorie.

Catrina îl părăsește, plecând la Alboaica, după nenumărate amenințări, iar Moromete are sentimentul că nu-și mai găsește locul într-o societate nedreaptă, meditând cu amărăciune asupra rostului său.

Tatăl este dezamăgit și de viziunea asupra vieții pe care o are fiul său, blamând, într-un dialog imaginar cu un personaj fictiv, numit Bâznae, idealul comunist, pe care fiul său îl reprezintă: „Că vii tu, și-mi spui mie că suntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem. Și de ce crezi că n-ai fi tu ultimul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?".

Se concretizează astfel profundul conflict dintre două generații reprezentate de „cel din urmă țăran", cum a fost supranumit Moromete, și „un antimorometian ca

filosofie de existență", succintă caracterizare formulată de critica literară pentru Niculae.

La vârsta de optzeci de ani, Moromete, al cărui sfârşit se apropia, exprimă în cuvinte crezul existenței sale: „Domnule, eu totdeauna am dus o viață independentă!". Ulterior decesului, cei apropiați îi relatează lui Niculae felul în care a murit tatăl său. Fără a suferi de vreo boală, se stinge lent, părăsind o realitate pe care nu o mai poate înțelege.

9.3. Finalul

9.3 În ciuda divergențelor de opinie, fiul îşi iubeşte şi respectă tatăl, purtându-i vie amintirea. Simbolul pe care acesta îl reprezintă, îl va însoți întreaga sa existență. **Finalul** romanului redă, în manieră nostalgică, visul lui Niculae, dominat de personalitatea puternică a tatălui, în semn de reconciliere: „În lumina veşnicei zile de vară care scaldă bătătura şi salcâmii de acasă apăru chiar tatăl său din grădină şi o luă spre poarta de la drum cu mersul lui ciudat care îți spunea că de acolo de unde vine e greu să-ți spună ce a fost, dar de acolo de unde se duce s-ar putea să se întoarcă cu un rezultat."

10 Construcția personajului

Ilie Moromete este **personajul principal** al romanului, având totodată rolul de **reflector** în primul volum, completând perspectiva obiectivă a naratorului cu reflecții subiective.

Denumit de critica literară „cel din urmă țăran", el întruchipează **reprezentantul tipic al țărănimii patriarhale**, căreia îi este specifică înfrățirea cu pământul, ale cărui roade îi asigură existența de zi cu zi.

Modelul de la care porneşte Marin Preda în construirea personajului aparține **realității**, fiind chiar tatăl său, despre care afirmă că i-a marcat adânc conştiința. Dincolo de datele specifice realității propriei familii, autorul creează un **personaj exponențial**, cu o mentalitate aparte, întruchipând **singurul țăran cu înclinații filosofice din literatura română.**

Trăsături

Fire contemplativă şi comunicativă, exteriorizându-se, în special, prin **ironie**, acesta se remarcă prin **originalitate şi inteligență**. Spectacolul vieții reprezintă, pentru el, o bucurie imensă, completată de **plăcerea permanentă de a comunica**: „Moromete stătea pe stănoaga podiştei şi se uita peste drum. Stătea degeaba, nu se uita în mod deosebit, dar pe fața lui se vedea că n-ar fi rău dacă s-ar ivi cineva." Discuțiile din poiana lui Iocan reprezintă o hrană spirituală indispensabilă unei existențe măcinate de conflicte familiale, dar care are nevoie de a dialoga permanent cu semenii săi.

Dincolo de conflictele familiale, **superioritatea** sa este pe deplin recunoscută, fiind sugerată şi prin locul pe care îl ocupă la masă, dominându-i pe toți cu privirea; această trăsătură este accentuată şi de afirmația naratorului: „descopereau toți [...] că tatăl avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care ei nu le vedeau". **Complexitatea** firii sale transformă propria existență într-un spectacol, în cadrul căruia îmbină **constatările ironice** cu **manifestările disimulate**. De exemplu, la întrebarea puerilă a lui Nilă în legătură cu motivul pentru care trebuie să taie salcâmul, deşi acesta era evident, tatăl răspunde sec: „Într-adins [...]. Aşa ca să se mire proştii!". Fiul nu înțelege sensul afirmației, dar, recunoscând în mod indirect superioritatea tatălui, o foloseşte ca răspuns atunci când este întrebat de frații săi de ce a doborât copacul.

Disimularea este una dintre trăsăturile definitorii ale personajului. Scena plății „foncierii" îl prezintă pe actorul Moromete, care foloseşte arta teatrală ca formă de protest împotriva impozitelor impuse de stat. Satisfacția sa constă în amânarea plății integrale a unei datorii care i se pare injustă.

Această trăsătură, care denotă „firea sucită" a eroului, este evidentă şi în dialogul cu vecinul său, Tudor Bălosu. La întrebarea acestuia adresată lui Moromete, anume dacă vinde salcâmul, i se răspunde printr-o previziune asupra vremii, care nu are în aparență vreo legătură cu subiectul discuției: „Să ții minte că la noapte o să plouă.". În esență, raționamentul moromețian se remarcă prin complexitate:

așteptarea ploii reprezintă speranța că se va coace grâul și, din vânzarea lui, la un preț bun, familia Moromete și-ar putea achita datoriile.

Având un profund **simț al proprietății**, Moromete prețuiește pământul pe care îl deține, ridicându-l la rangul de simbol al libertății sale, și pe care nu vrea să-l înstrăineze. Acesta reprezintă unitate și echilibru familial, atât o valoare materială, cât și una spirituală. Drama destinului său este reprezentată de faptul că, pentru generația tânără, el reprezintă doar un mijloc de a asigura un venit substanțial. Noua orânduire socială deplasează accentul de pe valorificarea personală a produselor propriei gospodării pe relațiile comerciale. Moromete se declară **un opozant al relațiilor comerciale,** nevoit însă să le practice, fiind adesea învinuit de fiii mai mari că nu este capabil să se descurce în afaceri. Fondul sufletesc al personajului nu se poate schimba, chiar dacă se adaptează temporar la prefacerile sociale.

Preocupat permanent de educația copiilor săi, pe care însă îi tratează cu **ironie**, dar îi deprinde de mici cu **munca și seriozitatea**, Moromete trăiește realitatea destrămării familiei sale cu neputința de a acționa. **Tehnica amânării**, specifică personajului, se dovedește distructivă în ceea ce privește rezolvarea conflictelor interne, căci familia Moromete se destramă iremediabil.

Reflexivitatea firii sale este evidentă prin exprimarea gândurilor personajului redate în mod sugestiv printr-un **monolog interior**, relevând dezamăgirea tatălui la plecarea fiilor săi mai mari. **Capacitatea superioară** de a judeca faptele, **autoanaliza** relevă un personaj care se remarcă prin **inteligență**. Fiind **un tată iubitor**, nu poate accepta semnele evidente ale destrămării fără ca acestea să lase urme adânci asupra conștiinței. Retragerea sa, la sfârșitul primului volum, din prim-planul vieții sociale, exprimă spulberarea iluziei liniștii patriarhale, **tristețea** amară a celui care a crezut în cei apropiați, dar care i-au înșelat așteptările.

Deși la începutul celui de-al doilea volum, Moromete pare că se adaptează înnoirilor sociale, jucând **rolul unui negustor** priceput, necazurile viitoare, psihologia de viață „antimorometiană" a fiului cel mic, îl conduc către o retragere definitivă, generată de incapacitatea de a-și afla rostul într-o lume pe care o dezaprobă în totalitate.

Modalități de caracterizare

Modalitatea predominantă de caracterizare a personajului este cea **indirectă,** trăsăturile sale reieșind din fapte, vorbe și atitudini. Personajul este caracterizat în mod **direct** de către narator astfel: „Era cu zece ani mai mare decât Catrina și acum avea acea vârstă între tinerețe și bătrânețe când numai nenorociri sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva." În mod sugestiv și sintetic, personajul se **autocaracterizează** la finalul romanului drept un om independent, având capacitatea superioară de a-și înțelege propria dramă: „Domnule, eu totdeauna am dus o viață independentă!".

Prin crearea personajului Ilie Moromete, Marin Preda dovedește, după cum nota Al. Piru, „că țărănimea nu e stăpânită, cum se credea, doar de instinct, că, dimpotrivă, e capabilă de reacții sufletești nebănuite."

11 **Arta narativă**

În ceea ce privește stilul, romanul se remarcă prin limpezime, precizie și concizie, anticalofilism. De asemenea, Marin Preda îmbină stilului direct cu stilul indirect și indirect liber și își construiește personajele, prin limbaj, prin utilizarea ironiei și a oralității.

12 **Încheiere**

„«Moromeții» este un mare roman prin originalitatea tipologiei și profunzimea creației". (Eugen Simion)

Nicolae Breban
Specia literară – romanul
*roman scris între 1960 şi 1980

Varianta propusă: Animale bolnave

1. Evidenţiază *tema şi viziunea despre lume* într-un *roman modern scris între 1960 şi 1980*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 12
2. Prezintă *relaţia dintre două* personaje
   1 + 2 + 4 + 5 + 6 + 7 + 11 + 12

1 Încadrarea în epocă

Perioada postbelică a literaturii române traversează, în deceniul al şaselea, o etapă nefastă, din cauza impunerii unei cenzuri neiertătoare a partidului comunist; scrieri literare care fac excepţie de la şabloanele literaturii proletcultiste aparţin unor creatori deja consacraţi, precum Marin Preda, G. Călinescu, dar şi noii generaţii de scriitori postbelici, printre care se numără şi Nicolae Breban. Într-o epocă a romanului politic îşi găsesc făgaşul de manifestare şi alte tipuri de scriere, cum ar fi romanul psihologic.

Nicolae Breban este un romancier care se manifestă literar în **perioada postbelică a literaturii**. Romanele sale, „Francisca", „În absenţa stăpânilor", „Animale bolnave", „Îngerul de gips", „Bunavestire", detaliază problematici complexe de natură existenţială, relevând o înclinaţie a scriitorului către proza analitică, de factură psihologică. Romanul său reprezentativ este cel intitulat „Animale bolnave", apărut în 1968.

Conform criticului Dumitru Micu, „«Animale bolnave» este în egală măsură un **roman detectiv şi roman psihologic**; o carte de acţiune şi o carte în care acţiunea e întreruptă spre a i se intercala ample prospecţiuni în viaţa interioară a unor personaje."

2 Tema

Tema romanului este cea a cuplului şi cunoaşte două ipostaze: cuplul bărbat-femeie şi cuplul stăpân-slugă. Supratema morţii conferă, însă, o nuanţă existenţială problematicii psihologice detaliate.

3 Definirea speciei

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase şi acţiune complexă, desfăşurată pe mai multe planuri narative şi dezvoltând conflicte puternice.

„Animale bolnave" aparţine speciei literare roman, specie a epicii dezvoltate. Perspectiva narativă este obiectivă, naratorul relatând la persoana a treia, dar se utilizează, de asemenea, îmbinarea stilurilor direct, indirect şi indirect liber.

4 Încadrarea în tipologie

Romanul aparţine curentului literar **realism**, prin tipologia prezentată; totuşi, realismul asumat de Breban nu coincide schematizării generale, pentru că acţiunea romanului este întreprinsă de personaje care întruchipează excepţii de la categorizări umane general-valabile. Realismul său este, deci, de factură atipică, denumit de critica literară „realism integral".

5 Semnificaţia titlului

Titlul romanului este o metaforă a cărei semnificaţie rezidă în filosofia lui Nietzche: dorinţa de putere transformă indivizii în *animale bolnave*. Faptul că omul e un „animal ciudat, bolnav" este accentuat prin detaliere semnificativă: Paul era uimit adesea de „acel animal străin care locuia în el" şi, de asemenea, descoperă, în persoana lui Gaşpar, „un animal atât de tânăr şi de agil care locuia în trupul lui omenesc"; Miloia posedă „o gheară de animal, tăioasă şi arcuită" (o malformaţie nativă, un semn al diferenţierii de tipologia umană), Krinitzki avea „ochii bolnavi,

fără strălucire, furişaţi, privind în aer ceva care nu se vede, aşa cum au uneori animalele bolnave", Irina Dabici avea priviri „de animal superb, delicat, hăituit prin pădurile pline de văi, râpe, lut moale şi stânci uscate", criminalul, nebănuit de către cititor, asociat unui mister, camuflat exemplar de către scriitor, este „ca o fiară inteligentă şi puternică".

6 Elemente de structură şi compoziţie

Romanul este compus din **treisprezece capitole şi un Epilog** şi este organizat pe **două planuri narative**: *Realia* (planul vieţii sociale din Nădrag, planul anchetei) şi *Utopia* (planul interior al lui Paul Sucuturdean şi planul lui Krinitzki şi al acoliţilor săi).

Planul anchetei este unul logic, raţional, cu aglomerarea detaliilor semnificative, cu prezenţa martorilor şi a suspecţilor, finalizat cu rezolvarea cazului de către plutonierul Mateiaş. Acest fir narativ al romanului se remarcă prin obiectivitate, fiind însă dublat de planul vieţii interioare a două dintre personajele-cheie ale romanului, Paul şi Krinitzki. Se remarcă descrierea minuţioasă a delirurilor celui dintâi şi frământările ancorate în trecut ale celui de-al doilea. Planurile narative se întrepătrund, acţiunea acestuia conţinând, subtextual, o meditaţie profundă asupra speciei literare roman, meditaţie de factură metatextuală.

În construirea personajelor creaţiei romaneşti, Breban renunţă la tipologie, prezentând excepţia, **eroii atipici** care produc surpriza insolitului, definindu-şi scrierea drept „un roman al excepţiei". Dorinţa de autoconstrucţie îi caracterizează pe eroii săi, care îşi canalizează energiile către diverse căi de formare personală; dintre acestea, primordiale sunt iubirea şi credinţa. Naratorul devine un complice al personajelor prin întreţinerea misterului; investigaţia psihologiei personajelor nu constituie un scop al său, romanul nefiind unul preponderent analitic. Viaţa lor interioară derivă, în special, din comportamentul lor, rar apelându-se la confesiunea vreunuia dintre ele. Dintre toate personajele, Miloia se identifică misterului a cărui deconspirare se produce abia la final, fără ca cititorul să bănuiască adevărata faţetă a personalităţii acestuia.

7 Planuri narative

Cele două planuri narative au **doi reprezentanţi principali** care manifestă două atitudini contradictorii: tânărul Paul îşi manifestă tendinţa de mitizare a faptelor, plutonierul Mateiaş le demitizează, căutând adevărul şi explicaţia raţională. Din planul utopiei fac parte atât Paul, cât şi criminalul Miloia, cu deosebirea fundamentală că primul doar visează, în timp ce al doilea acţionează conform lumii fanteziste în care crede. Legătura dintre ei este destul de puternică, fiecare putând reprezenta, într-un anumit moment, un dublu al celuilalt.

8 Incipit

Romanul debutează *ex abrupto* cu notarea unor repere spaţiale detectate de un personaj dezorientat, a cărei stare de incertitudine este asumată, de asemenea, de narator: „Când coborî în gara al cărei nume începea cu S., sau cu Ş., privi în jur ca să descopere oraşul, dar nu era decât clădirea modestă a gării acolo în jur, câmpii triste, iar undeva în dreapta, nişte munţi albăstrii."

9 Final

Finalul revine simetric la imaginea unei gări, dar planul obiectiv spaţial se împleteşte cu cel subiectiv, interior; cititorul, deja familiarizat cu maniera personajului Paul de a îmbina realitatea cu visul, în loc să fie proiectat dinspre ficţiune spre realitate, prin intermediul finalului scrierii, este adâncit într-o lume a visului amplificat. Aceasta este prezentată printr-o frază amplă, tinzând spre incoerenţă, care înşiruie gândurile unui idealist, prin manifestarea stilului indirect liber: „Mergea repede [...] privind fericit în jur, la pietrele mari, albe, la verdeaţa foşnitoare, mătăsoasă şi o clipă, două clipe, trei clipe şi mai multe se simţi teribil de important, totul în jur, toate *fiinţele* acelea din jur, iarba, aerul, pietrele erau atât de neputincioase, cu mult mai *slabe* decât el, încât putea fi el însuşi, o dată, în sfârşit, un stăpân [...] înconjurat din toate părţile de supunere şi linguşire, de acea supunere a pământului, de acea linguşire curată şi aţâţătoare a aerului, aerul acela atât de dens în care curgea acum, ca într-o apă, mişcându-şi mâinile şi picioarele din simplă obişnuinţă doar, în joacă doar, râzând de plăcere, râzând mereu icnit, ascuns de parcă aş fi făcut ceva nepermis, ceva nemaipomenit, ceva albastru sau

adânc, sau piatră, sau frunză înaltă şi umedă, sau vis curat ocrotit de îngeri răbdători, veşnic copilăroşi, veşnic copilăroşi, veşnic copilăroşi!..."

10 Construcţia subiectului

Subiectul romanului prezintă o intrigă aparent poliţistă căci, în esenţă, el tratează relaţii interumane, dezvăluindu-şi latura psihologică. Într-un orăşel de provincie, numit Nădrag, se petrec trei crime (asupra lui Simonca, Dabici şi Krinitzki) care nu pot fi, iniţial, conectate logic. Deşi naratorul oferă mai multe piste false, autorul, care îl înzestrase pe plutonierul Mateiaş cu un adânc spirit de observaţie, îi conferă posibilitatea de a reconstitui faptele petrecute, descurcând iţele naratorului prin soluţionări concrete şi, de a demasca, spre final, criminalul.

În **expoziţiune**, este prezentat Paul Sucuturdean, personajul central al romanului, un tânăr cu un psihic labil; acesta este în căutarea unui loc de muncă şi ajunge într-un oraş de provincie pentru a-şi câştiga existenţa. Călătorind cu decovilul de la gară până în Nădrag, el remarcă o femeie foarte frumoasă, îmbrăcată în negru, despre care va afla ulterior că este văduva Irina Dabici.

Paul merge la fabrică pentru a se angaja şi, acolo, îl cunoaşte pe Krinitzki, o prezenţă masivă, impunătoare, cu aerul unui predicator care le citea învăţăceilor din Biblia sa scrisă cu litere chirilice. Pentru a fi primit în baraca unde stăteau muncitorii, Paul este nevoit să meargă la medic pentru întocmirea actelor medicale, moment în care află că într-un atelier al fabricii s-a petrecut o crimă: muncitorul Simonca, secretarul de partid al uzinei, fusese lovit crunt cu un ciocan. Acest fapt şocant pentru tânăr constituie **intriga** romanului.

În **desfăşurarea acţiunii**, este prezentată desfăşurarea unei anchete deschise în vederea investigării faptei reprobabile care angrenează reprezentanţi ai autorităţilor, precum procurorul Alexandrescu, locotenentul Condrea, maiorul Voştinaru, plutonierul Mateiaş. Suspectul crimei este declarat muncitorul Leca, cel care avusese un conflict cu victima. Totuşi, cel ucis se afla în conflict şi cu predicatorul Krinitzki, căruia îi pusese în vedere că va fi concediat dacă va continua să promoveze creştinismul printre muncitori.

La baraca muncitorilor, Paul îl cunoaşte pe adolescentul Dan Dabici care venea acolo pentru jocul de cărţi. După un timp, are loc o a doua crimă, adolescentul fiind găsit sugrumat în propria locuinţă. Dan era fiul vitreg al Irinei, văduva remarcată de Paul în decovil. În seara crimei, Paul îl observă pe Gaşpar, un ins dubios, activ şi lucid, pătrunzând în locuinţa familiei Dabici şi având o dispută aprinsă cu Dan, după care intrusul îl loveşte şi părăseşte casa. Paul, văzând că trupul lui Dan zace inert pe podea, crede că a fost omorât şi se întoarce la baracă în ideea de a-l anunţa pe Krinitzki. Pe drum, însă, se întâlneşte cu Miloia, căruia îi destăinuie ceea ce a văzut. După un timp, ambii merg la poliţie pentru a declara crima. După găsirea cadavrului, Gaşpar este suspectul principal, iar plutonierul Mateiaş investighează detaliat cele întâmplate. Dan Dabici avusese o dispută şi cu Miloia, pe care îl ironizase pentru atitudinea umilă faţă de mentorul Krinitzki, cel care îl suspecta că i-a profanat Biblia cu desene obscene.

Punctul culminant al romanului este constituit de înfăptuirea celei de-a treia crime. De data aceasta, victima este însuşi predicatorul mărinimos Krinitzki, al cărui trup neînsufleţit este găsit în râu. Această nouă faptă conduce la demascarea asasinului, care se dovedeşte a fi Miloia, discipolul predicatorului. Între cei doi se iscase un conflict pe motive religioase, iar Krinitzki aflase că acesta este făptaşul celor două crime care zguduiseră viaţa liniştită a comunităţii din Nădrag. În momentul disputei finale, Paul este martor şi, în felul său, îi povesteşte totul lui Mateiaş.

În **deznodământ**, Miloia îşi recunoaşte faptele, care fuseseră deja deconspirate, iar Paul părăseşte oraşul plecând spre gară tot cu decovilul, acţiunea închizându-se ciclic.

Construit ca **„un roman al excepţiei"**, în care se dezvoltă psihologii deosebite care nu pot fi integrate unor tipare, scrierea literară „Animale bolnave" este „o carte care nu numai că nu tinde la reliefarea tipicului, dar analizează particularul extrem,

singularul, insolitul. Mai mult: pune sub semn de întrebare însăşi posibilitatea unei precise clasificaţii morale." (Dumitru Micu, „Istoria literaturii române")

Dincolo de epica densă şi de complexitatea firelor narative, esenţa valorii estetice a romanului constă în alcătuirea ***personajelor - excepţie:*** „Protagoniştii nu sunt neapărat oameni obişnuiţi, dar, chiar şi în excepţie, ei se dovedesc verosimili. Fragilul Paul e un mitoman, uriaşul Krinitzki, bărbat puternic, capabil de *self-control*, Miloia ascunde sub figura lui de ţârcovnic impulsuri criminale [...]. Toţi trăiesc într-un mediu descris cu exactitate, aşa-zicând recognoscibil sociologic şi politic." (Nicolae Manolescu, „Istoria critică a literaturii române")

11 Construcţia personajelor

Personajele pe baza cărora se conturează acţiunea **reprezintă psihologii umane stranii,** întemeiate deopotrivă pe concepţia filosofică nietzscheiană a voinţei de putere şi pe cea dostoievskiană a adâncirii în abisurile conştiinţei. Criticul literar Ion Simuţ detectează o manieră specific brebaniană de construire a personajelor, axată pe **complementaritate în cadrul cuplului.** Trăsăturile personajelor sunt în relaţie de interdependenţă, reliefată atât prin contraste, cât şi prin similaritate: „Aşa cum Miloia este replică la Krinitzki, Paul este replică la Miloia, deci o replică la replică, iar în continuare Gaşpar este o replică la Paul." (Ion Simuţ, „Orchestraţie de dubluri")

Paul Sucuturdean este **personajul principal** al romanului şi reprezintă individul a cărui existenţă reală se supune imaginarului. În relaţie cu titlul, *boala* de care suferă este o **gravă incapacitate de a-şi stăpâni imaginaţia debordantă,** aceasta producând, de fiecare dată, o distorsionare a realităţii, pe care o percepe eronat. În termeni clinici, el suferă de mitomanie. Stăpânit de porniri animalice, ca şi alte personaje ale romanului, el nu se poate sustrage determinărilor impuse de acestea: „Cine ştie câtă vreme mai trecuse de când sta acolo Paul şi sporovăia şi în timp ce gura îi umbla cu atâta vitejie, amestecând tot felul de lucruri citite în cărţulii fără început şi fără sfârşit, cu altele care izvorau atunci în mintea lui înfierbântată şi auzindu-le de multe ori el însuşi era prins de mirare de acel animal străin care locuia în el şi care vorbea cu buzele sale şi ăsta era singurul lor lucru comun."

Tânărul debusolat simte permanent nevoia de protecţie exprimată în mod inconştient chiar de sine, prin invocarea unor simboluri feminine: „[...] când dorm, mintea mea începe să uruie, totul devine foarte complicat, dacă îmi aduc aminte că am mers pe o stradă oarecare de la un pom, un salcâm, să zicem, până la alt salcâm, deodată apare în dreapta un gard [...] unul pe care creşte iederă, şi încă o iederă vie, înflorită, şi una din flori e ciudat de mare [...] şi mă priveşte numai pe mine, cu o insistenţă ciudată şi obositoare." În lipsa materializării acestora, el se refugiază lângă personalitatea puternică a predicatorului, care îi satisface nevoia de protecţie reală.

Portretul său fizic denotă **fragilitate** derivată din **labilitate psihică,** axată pe un defect nativ de a nu reuşi să deosebească visul de realitate.

Mateiaş, opusul său, al cărui ajutor inconştient în soluţionarea anchetei i-l oferise chiar Paul, îl caracterizează cu obiectivitate ca fiind „un tânăr de douăzeci şi trei de ani", „un ins dezvoltat cu întârziere, gândind uneori nici cât un preadolescent, cu lecturi multe şi variate [...] cu o anumită defecţiune a memoriei." În continuare, plutonierul face observaţii asupra incapacităţii tânărului de a deosebi realitatea de „non-realitate, de fantezie, vis". Remarcă, de asemenea, legătura sufletească puternică dintre acesta şi predicator, catalogându-i deopotrivă drept *ciudaţi* şi *năstruşnici,* dar care, prin asemănare, au reuşit să stabilească un canal de comunicare de care poliţistul era total străin.

Cele două personaje, Paul şi Mateiaş, se află într-o relaţie de antiteză, fiecare dintre ei fiind negaţia celuilalt. Mateiaş, singurul reprezentant al autorităţilor capabil însă să-l înţeleagă pe Paul şi, cu ajutorul lui, să dezlege enigma crimelor, se remarcă prin fler şi răbdare, printr-o pornire neobosită de a cerceta, printr-o

permanentă ancorare în realitatea probelor şi a detaliilor semnificative. Opusul său, Paul, este cuprins de logoree până la delir, debitează continuu poveşti nuanţate, având vocaţie literară. Nu poate acţiona de unul singur şi se refugiază permanent, cu credulitate şi inocenţă, la adăpostul faptelor celorlalţi. Cu toate că tânărul are grave probleme de sănătate, devine personajul-cheie în elucidarea misterului crimelor la care e, într-un fel, martor şi despre care nu poate relata în mod exact, ci tot fantasmagoric. Sinceritatea sa şi perspicacitatea plutonierului conduc către restabilirea ordinii planului real la finalul romanului.

Personajul principal este caracterizat direct atât de celelalte personaje, cât şi de narator, acesta din urmă creând impresia că Paul este fascinat de propriile sale minciuni: „Paul ştia că adevărul nu interesează pe nimeni." În mod indirect, personajul este caracterizat prin fapte, vorbe, atitudine, ca fiind un ins sensibil, inocent, care se refugiază într-o lume fantastică, refulând neîmplinirile lumii reale. Fiind un singuratic, nu se poate adapta realităţii căreia îi aparţine, dar este capabil de a admira sincer calităţile unui om deosebit cum este predicatorul.

Relaţia cu celelalte personaje denotă curăţenia sa sufletească. Faţă de Krinitzki, el se simte inferior, admirându-l şi purtându-i o simpatie deosebită. Cu Miloia, cel care îi intermediase relaţia cu predicatorul, este prieten sincer, împărtăşindu-i gândurile sale şi neputând niciun moment să-l bănuiască de fapte reprobabile. Deşi atât Paul, cât şi Miloia sunt prezenţi, într-un fel sau altul, la înfăptuirea crimelor, Paul nu leagă logic amănuntele şi nu reuşeşte, de unul singur, să demaşte criminalul.

Pe Irina Dabici, femeia în negru, Paul o admiră sincer şi o ridică la rangul de ideal erotic dorind-o, ca şi Gaşpar sau Titus, dar neavând curajul de a recunoaşte public ceea ce simte pentru ea. Fascinaţia nenorocirii care o domină este, de asemenea, un punct de referinţă al admiraţiei tânărului.

Paul Sucuturdean este un personaj inedit, cu o fire rudimentară, capabil să se bucure de lucruri mărunte, timid şi retras, într-o permanentă căutare a protecţiei din partea celor din jur; inocentul infantil al romanului se constituie ca personaj-cheie al enigmei sale centrale.

Krinitzki se remarcă prin superioritate morală, care determină reacţii admirative din partea celor din jur. Portretul său fizic accentuează această superioritate construindu-i o imagine idealizată, supraumană: „[...] un bărbat de vreo cincizeci de ani, cu barba frumoasă, nu prea mare, deasă, castanie", „Paul înmărmuri când văzu cât era de înalt şi puternic, parcă atingea tavanul cu creştetul capului şi tavanul afumat, cu tencuiala căzută şi crăpată, părea însuşi cerul când omul acela trecea pe sub el."

Din punct de vedere moral, personajul se remarcă prin **mărinimie**; în ciuda aparenţei masive, sufletul său deborda **bunătate şi smerenie**: „Dar tocmai această blândeţe şi smerenie pe care şi-o impunea acest om atât de puternic speria mai mult decât dacă el şi-ar fi arătat violenţa." Prin aceste calităţi, şlefuite de voinţă în timp, personalitatea sa este dominatoare, constituindu-se ca lider al celor din jurul său.

Krinitzki este, prin excelenţă, un singuratic cu temeri puternice faţă de ceilalţi şi faţă de sine. Stăpânirea reacţiilor năvalnice denotă inteligenţa personajului, capacitatea de a gestiona situaţiile critice. Atunci când se simte privit şi ascultat de toţi, teama sa izvorăşte din suflet şi se manifestă prin gesturi şi mimică, el trebuind să lupte cu sine pentru a înfrânge pornirile instinctive. De altfel, teama de sine este o trăsătură axială a personalităţii acestuia: avea „o anumită spaimă de forţa sa şi de firea sa violentă".

Bunătatea şi temperamentul vulcanic moderat prin inteligenţă se completează cu tăria de caracter, însuşi Miloia spunând despre Krinitzki următoarele: „Băicuţu e însă un om tare, mai tare decât toţi cei de aici la un loc [...] ei îl urăsc şi o să-l omoare pentru că-i întrece în bunătatea inimii."

Violenţa, impulsivitatea şi răzvrătirea, care îi erau specifice înainte de a descoperi calea credinţei, s-au metamorfozat, cu timpul, în autodominare,

naratorul afirmând că propovăduirea Bibliei de către predicator era întreprinsă cu o „umilință creștină dusă până la anulare totală".

Cei apropiați îl admiră sincer și îi apreciază calitățile de lider. În relație cu Paul Sucuturdean, se dovedește a fi **omenos**, îngrijindu-l în momentele de delir și caracterizându-l, în mod direct, drept „un suflet curat și chinuit". Ambii au în comun predispoziția spre însingurare doar că, în timp ce Paul trăiește în lumea sa de vis, Krinitzki înfruntă realitatea prin propovăduirea unei religii a iubirii.

Personajul exercită fascinație atât asupra plutonierului Mateiaș, care îl consideră „un spirit superior", cât și asupra lui Miloia, cel mai credincios prozelit al său, construit de autor ca *replică* a maestrului. Însă, în timp ce Krinitzki domină forțele lăuntrice prin inteligență, Miloia este stăpânit de niște demoni interiori izvorâți dintr-o tulburare psihică.

Miloia sau Donesie Micula este un personaj enigmatic. Până la un punct, pentru a întreține misterul, naratorul relevă trăsături ale sale doar aparente, iar aparența acestuia se construiește, în special, pe devotamentul față de predicator și prin slăbiciunea caracterului său: „era atât de timid, femeiesc de sensibil, atât de ușor de intimidat", „ucenic umil al lui Krinitzki, era, se pare, mai neajutorat și mai slab decât Paul și poate de aceea se refugiase cu atâta putere lângă puternicul Krinitzki și mai ales lângă învățătura sa, unde slăbiciunea era o virtute, o forță chiar".

Slăbiciunea sa în raport cu ceilalți derivă din teama de manifestare a adevăratei sale firi violente. Refugierea în învățăturile creștine îi conferă un loc privilegiat lângă un om mai puternic decât el, precum și posibilitatea de a fi apreciat pentru devotament.

Portretul său fizic completat cu trăsături morale, alcătuit de Paul, prin intermediul caracterizării directe, denotă efeminarea sa, dar și capacitatea de a disimula, inducându-i în eroare pe cei din jur: „Era cel mai caraghios dintre toți prozeliții lui Krinitzki pentru că avea un glas atât de subțiratic și feminin și roșea atât de repede, încât nu putea minți în niciun fel, la cea mai mică minciună era prins imediat de către omul cel mai neîndemânatic".

Deși aparența îl exclude din start din rândul suspecților de crimă, el le înfăptuiește dovedind o dereglare psihică majoră, patologică. În cazul primelor două omoruri, el se erijează în apărătorul absolut al lui Krinitzki, anihilându-l pe Simonca pentru că-i interzisese predicatorului să propovăduiască învățăturile biblice. Pe Dan Dabici îl omoară deoarece era suspectat că profanase cartea sfântă a maestrului și pentru că îl considera pe Miloia un discipol ridicol al lui Krinitzki și îl trata cu ironie.

Inexplicabilă devine cea de-a treia crimă, Miloia omorându-l chiar pe cel pe care îl admira cel mai mult. Mobilul are, totuși, o explicație logică întrucât criminalul se temea să nu fie denunțat. Însă, tăria de a se confrunta cu un om superior derivă din latura patologică a psihicului său labil. Ultima crimă este un act de suprimare îndreptat și asupra sinelui, căci cei doi formează un cuplu indestructibil. Rătăcirea minții sale însă îl împinge la a omorî cu seninătate, cu impresia împlinirii unei misiuni sacre.

Cerebralul Mateiaș îl caracterizează pe Miloia prin prisma faptelor reprobabile drept „un instinctual [...] individ stăpânit de complexe de inferioritate, un ins care acționa spontan, lipsit brusc de simțul măsurii, violent". Criminalul este un personaj straniu, menit să surprindă cititorul prin acțiuni de care acesta nu îl credea capabil; răbufnirile sale violente devin o refulare determinată de atitudinea pozitivă adoptată alături de Krinitzki, incompatibilă cu fondul său psihic dereglat.

Personajele-excepție conturate de Nicolae Breban fascinează cititorul prin complexități psihologice nebănuite, angrenate într-o intrigă polițistă de calitate a acumulărilor progresive a probelor, a surprizei rezolvării enigmei crimelor.

12 Încheiere

„Nicolae Breban înscrie în proza românească de după 1944 una din experiențele cele mai interesante. O experiență prin care, spărgând toate clișeele unui realism transformat prin dogmatizare în opusul său, romanul tinde să își asume «realismul integral»." (Dumitru Micu)

Mircea Nedelciu, Adriana Babeţi, Mircea Mihăieş
Specia literară – romanul
*roman scris după 1980

Varianta propusă: Femeia în roşu

1. Evidenţiază *particularităţile de construcţie a romanului scris după 1980*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 11
2. Prezintă *particularităţile de construcţie a unui personaj*
   1 + 2 + 4 + 5 + 6 + 7 + 10 + 11

1 Încadrarea în epocă

Postmodernismul desemnează o mişcare culturală şi estetică prin care arta se îndepărtează de modelele generale oferite de modernism. Ruptura de modern este evidentă, în special, în cazul raportării artiştilor la realitate; demarcaţiei clare a realului de fictiv i se opune echivalarea celor două coordonate. În cazul postmodernismului, artele sunt intergate existenţei, iar existenţa este considerată o artă în sine.

Postmodernismul românesc apare pe fondul unor condiţii socio-politice care favorizează inovaţia artistică. Regimul comunist generator de literatură proletcultistă determină tinerii scriitori să caute, în literatura universală, maniere noi de exprimare în vederea depăşirii unor canoane vide ca valoare estetică, pentru a se putea exprima, în mod voalat, împotriva dictaturii şi a cenzurii.

Şcolile literare ale ultimei jumătăţi a secolului al XX-lea îmbină mai multe orientări, de la modernism, la realismul socialist şi neomodernism, până la postmodernism. Generaţia optzecistă, reprezentată de scriitori de valoare ai literaturii române, se remarcă prin adoptarea nonconformistă a curentului literar amintit, în sincronizare cu dezideratele universalităţii.

2 Apariţie

În legătură cu romanul „Femeia în roşu", o scriere profund originală a literaturii române, Mircea Cărtărescu afirmă: „*Femeia în roşu* apare, simbolic, imediat după decembrie 1989 (Editura Cartea Românească, Bucureşti,1990), deschizând o nouă epocă literară (şi o nouă concepţie despre literatură) în proza românească. Nu e lipsit de interes faptul că, dintre cei trei autori, doi sunt critici şi teoreticieni literari [...], iar al treilea [...] este unul dintre prozatorii cu cel mai evident apetit teoretic din ultimii ani, Mircea Nedelciu. [...] E o carte-puzzle, multietajată [...], în care alternează registre şi tonuri narative de o neobişnuită bogăţie şi în care «peticele» intertextuale realizează un colaj în care nuanţele diverselor epoci colizionează într-un haos ordonat. Nu forma cărţii este însă lucrul cel mai important în cazul *Femeii în roşu*, ci filosofia ei."

3 Definirea speciei

Romanul este o specie a genului epic, în proză, de mare întindere, cu personaje numeroase şi acţiune complexă, desfăşurată pe mai multe planuri narative şi dezvoltând conflicte puternice.

4 Încadrarea în tipologie

„Femeia în roşu" este un **roman** postbelic (apărut după 1980), **de factură postmodernă.** Trăsăturile mişcării literare inovatoare sunt următoarele: prezenţa celor trei autori, pluriperspectivismul, metascriitura, intertextualitatea, tehnicile moderne de alcătuire a subiectului (colajul, palimpsestul, relativizarea raportului realitate-ficţiune), limbaje incompatibile, prin gama variată de procedee narative: parodia, pastişa, referinţele livreşti, registre stilistice amestecate etc.

5
Instanțele comunicării narative

Relația autor-narator-personaje se schimbă complet în cadrul romanului postmodern singular în literatura română. Cei trei autori se dedublează, constituind ipostaze ale unui narator „colportor" (relatează o acțiune la care n-a participat, dar în care se implică afectiv, cunoscând-o bine din mărturia unui apropiat care a trăit-o direct și în numele căruia pretinde că vorbește); ei devin personaje ale propriei cărți, cu nume fictive care provin de la inițialele celor reale: Emunu (Mircea Nedelciu), A. (Adriana Babeți), Emdoi (Mircea Mihăieș). Cei trei *corei*, așa cum se autodefinesc, au o „participație propriu-zisă" și, deci, o contribuție „simultană sau succesivă" și colaborează la scrierea romanului, circulând din universul real în cel fictiv și invers, fapt care produce anularea postmodernă a granițelor dintre realitate și ficțiune. Ei participă la anchetarea morții eroinei centrale, strâng mărturii și documente, cercetează locații existente în plan real etc.

În legătură cu romanul, autorii consideră că acesta reprezintă „o uriașă construcție imaginară, atemporală și atopică, la care participă zeci de minți și sute de suflete. [...] Ea derivă din stratul de adâncime al poveștilor, pe cât de senzaționale, pe atât de reale, ale anilor '30: Chicago, prohibiție, jazz, emigrație, criminalitate protejată politic. Adică niște realități care au primit astfel de nume: Al Capone, Bonnie și Clyde, John Dillinger. În jurul întâmplărilor adevărate din viața personajului nostru am fabulat fără opreliști."

6
Repere spațiale și temporale

Reperele spațio-temporale se manifestă într-o mișcare permanentă în funcție de viziunea auctorială, aglomerând fapte, documente sau concluzii parțiale și conferind impresia unei dezordini generale. Spațiul desfășurării construcției epice este extins de la meleagurile românești (București, Comloșul Mare, satul bănățean Lunga, Timișoara, Constanța) pe teritoriile altui continent (America, Chicago). Coordonata temporală oscilează între prezentul naratorilor către trecutul anilor 1920-1934, al exodului către Lumea nouă americană de dinainte de Primul Război Mondial, al prohibiției americane până în 1947, anul decesului eroinei centrale; reperele temporale se extind astfel către prezentarea unor evenimente derulate pe o coordonată vastă, de jumătate de secol.

7
Semnificația titlului

Titlul romanului este o referință la o ecranizare cinematografică a poveștii de dragoste dintre românca Ana Cumpănaș-Sage și banditul John Dillinger. *Femeia în roșu* reprezintă un simbol al feminității care pornește de la o legendă: pentru bani sau din gelozie, Ana îl trădează pe amantul său, atrăgându-l într-o cursă organizată de poliția care îl vâna de mult timp. După ce vizionează împreună un film la cinematograf, Ana, îmbrăcată într-o rochie roșie, aruncă o batistă (semn stabilit cu oamenii legii), iar aceștia se năpustesc asupra gangsterului. Simbolistica paratextuală, completată de prezentarea alambicată a unui destin, se extinde către a desemna idealul literaturii, evoluția ei către găsirea unei noi semnificații prin intermediul procedeelor inovatoare postmoderne.

8
Elemente de structură

Structura romanului se axează pe simetrie; atât începutul, cât și finalul se constituie dintr-un capitol intitulat „Autopsie"; celelalte douăsprezece capitole cu titluri în limba latină desfășoară, pe coordonata unei morți suspecte generate de un destin misterios, o poveste complicată de multiplele perspective narative.

Incipitul romanului introduce cititorul în lumea fictivo-reală a senzaționalului: „*La început se deschid ochii, urechile și se închide gura*. Cu alte cuvinte, ascultă, privește și taci!". **Finalul** închide simetric romanul, deschizând însă, în imaginația lectorului, noi posibilități de reflecție asupra sa: „Acesta era finalul cărții noastre la sfârșitul lui august 1986. Acum, după rescrierea din august-septembrie 1987, finalul arată cam așa: *La început se deschid ochii, urechile...*"

9 Construcția subiectului

Subiectul „romanului despre senzațional", așa cum îl definesc cei trei naratori, este unul complex, prin multiplicarea perspectivelor narative, prin relativizarea raportului dintre realitate și ficțiune într-un conglomerat de păreri, referințe exacte, documente fictive etc.

Acțiunea scrierii are drept punct de pornire un articol realizat de un american, identificat drept Sursa 1, în legătură cu fapte petrecute cu 50 de ani în urmă față de timpul acțiunii propriu-zise. Inserarea fragmentară a pasajelor din articolul intitulat „Un personaj enigmatic" și apărut în presă, în 1985, declanșează acțiunea propriu-zisă: „Acum 50 de ani, o tânără din Comloșul Mare l-a denunțat pe faimosul gangster american Dillinger".

Istoria de senzație petrecută cu 50 de ani în urmă, a cărei eroină centrală este Ana Persida Cumpănaș, îi reunește pe cei trei naratori, A., Emunu, Emdoi, în vederea demarării cercetărilor cu privire la acest „personaj enigmatic".

În continuare, construcția narațiunii se axează pe reconstituirea destinului tinerei romånce Ana Cumpănaș, prin investigarea surselor: Sursa 2 (o rudă îndepărtată a Anei), Sursa 3 (doamna P.), Sursa 4 (doamna T.), Sursa 5 (istoricul Thomas B.), Sursa 6 (domnul G.), Sursa 7 (doamna T.), sursa 8 (tușa Lena). La acestea se adaugă documente și precizări nuanțate referitoare la viața romåncei.

În capitolul intitulat „Succesiune temporală", se dezvăluie, pe scurt, destinul unei femei frumoase, „și la față, și la corp", conform depoziției sursei a doua. Înainte de 1914, la stăruința părinților, Ana se căsătorește cu Ciolac și apoi pleacă în America, unde rămâne văduvă și cu un băiat de la soțul decedat; îl cunoaște pe Dillinger, cel care o ajută să intre în afaceri și să deschidă un bordel, sub titulatura de „restaurant, hotel cu cafebar", și să vândă băutură în vremurile grele ale prohibiției americane.

Un moment de cumpănă al destinului său este acela când este cerută de soție de către amantul ei, chestorul din Chicago; condiția acestuia ca Ana să-i cedeze jumătate din averea ei o determină să refuze cererea în căsătorie, fapt care îi aduce declinul. Ana este arestată și ispășește paisprezece luni de închisoare, confiscându-i-se întreaga avere. În schimbul retrocedării averii și al dobândirii unei false identități pentru a părăsi, în siguranță, America, ea se angajează să-l predea pe temutul gangster Dillinger, căutat de poliție de multă vreme. Scena morții banditului a rămas memorabilă; invitându-l pe Dillinger la cinematograful *Biograph*, anunță oamenii legii și, la ieșire, Ana, care purta o rochie roșie, aruncă o batistă și o ridică (semnalul stabilit cu autoritățile) pentru ca poliția, care încercuise deja cinematograful, să-l recunoască pe bandit; acesta este împușcat pe loc, conform sursei a doua: „Chestorul a ridicat pistolul către Dillinger. Dillinger l-a lovit peste mână. Atunci a fost ciuruit așa de tare că nici creierul nu i l-au putut scoate pentru analize. [...] Dillinger zăcea însângerat la pământ. Tușa a fost dusă la poliție, apoi eliberată și imediat a plecat din America."

După o vreme în care ea călătorește pentru a i se pierde urma, în anii 1935-1936, se înapoiază în țară cu spaima că membrii bandei lui Dillinger o urmăresc ca să o pedepsească. Stabilindu-se inițial la Constanța și mutându-se, ulterior, în Timișoara, Ana duce în continuare o viață opulentă, visând să se întoarcă în America. Într-o zi, însă, este găsită moartă, cauzele decesului fiind neelucidate: stătea pe pat, „în furou, cu genunchii la gură, cumva crispată"; deși autopsia relevă decesul din cauze naturale („miocardită și aortită cronică"), cei care o cunosc nu acceptă această variantă, ci preferă să creadă că destinul i-a fost curmat prin crimă, un final demn de o legendă.

La aceste date ale reconstituirii generale ale unui destin se adaugă multe amănunte susținute de surse. Moartea soțului ei, Ciolac, este considerată misterioasă, iar băiatul Anei, Steve, se pare că ar fi fost conceput cu un grec, asociat al femeii. Bordelul pe care îl deține avea intrarea mascată de o cabină telefonică, iar clienții săi proveneau din medii sociale diverse, bandiți sau oameni ai legii, persoane influente ale vremii.

Unii sunt convinși că Ana era analfabetă și că avea pe cineva care o ajuta când venea vorba de corespondență, alții susțin că ea învățase să scrie pe parcurs și că doar se prefăcea analfabetă pentru a verifica nestingherit loialitatea persoanei care îi ținea corespondența sau a lui Tony, asociatul său, cu care se presupune că are un copil și care este protejat de Al Capone. În vremea prohibiției, după Primul Război Mondial, grecul Tony, omorât după puțin timp de o bandă rivală de gangsteri, o aprovizionează cu alcool, iar afacerile ei prosperă. Pe Ana Cumpănaș o chema, de fapt, Ana Sage, prin căsătorie cu un bogătaș de origine română, Alexander Sage (Alexandru Suciu). Văzând însă că afacerile soțului sunt în declin și că acesta profită de averea ei, se desparte de el.

Mobilul denunțului Anei pare să fie, în viziunea unora, aviditatea de bani, iar pentru alții, doar gelozia femeii. Din documente oficiale, furnizate de domnul G., reiese că Ana era „proxenetă" și se sustrage pedepsei, prin trădare. Zvonurile despre moartea Anei sunt multiple, Sursa 3, de exemplu, susținând că a fost sugrumată.

Destinul lui Dillinger este și el supus multiplelor perspective, fiind relatat tot prin intermediul surselor: *proiecționistul* filmului despre moartea gangsterului, biograful său, traducătorul unor documente referitoare la acesta.

Rămas orfan de mamă de mic, John Herbert Dillinger alege o cale obscură de afirmare, începând cu furtul și continuând cu darea de mită, tentativa de evadare, jafuri, tâlhării, răpiri, crime. În închisoare, acesta este asimilat de o bandă criminală și se bucură de protecția răufăcătorilor. Urmărit fiind de poliția din toate statele, reușește să se sustragă de fiecare dată, recurgând chiar la operații estetice sau de ștergere a amprentelor.

Moartea sa este și ea învăluită în mister; unii susțin că a ieșit din cinematograf însoțit de două femei, Ana și Polly, o prietenă a celor doi, că nu a auzit somațiile agenților și, prin urmare, aceștia au deschis focul, gloanțele străpungându-i, în mod violent, capul: „Un glonte îl străpunge prin partea stângă a capului. Al doilea îi intră prin ceafă și în iese prin ochiul drept". Nuanțele tragice ale acestei executări se amplifică prin descrierea bărbatului care iese vesel din cinematograf (deși filmul se referea la executarea unui acuzat de crimă), pentru că acesta plănuia ca, ziua următoare, să părăsească țara pentru a se refugia în Mexic: „E vesel. O veselie sinceră, netrucată. Un bărbat care iese din cinematograf însoțit de două femei frumoase."

Manifestările admirative ale americanilor la aflarea morții violente a banditului sunt paradoxale și incontrolabile; aceștia îi aduc un ultim omagiu căutând să-i vadă trupul, la morgă, sau înmuindu-și batistele în sângele său, rămas pe caldarâm, în fața cinematografului.

Amănuntele narative din jurul celor două personaje devenite simbolice se completează cu multiple alte declarații, autorii recunoscându-și neputința de a discerne între adevăr și ficțiune, tocmai pentru că subiectivitatea depozițiilor nu poate genera obiectivitate și pentru că „senzaționalul se hrănește din senzațional".

Simbolică este şi autopsierea femeii de 55 de ani, corelată cu o autopsie întreprinsă asupra textului, căci literatura „înseamnă: a tăia pentru a înţelege". Mesajul general al romanului este de factură metatextuală şi se referă la autopsirea realităţii/ ficţiunii. Pentru că lumea înseamnă transcriere de fapte, iar transcrierea reprezintă imaginarul mai mult decât realul, lumea este imaginară. Concluzia aceasta de factură postmodernistă se referă la abolirea graniţelor dintre realitate şi ficţiune, procedură dezvoltată predilect în întreg romanul. Trupul autopsiat al Anei este prezentat în analogie cu *trupul* literaturii române supus schimbărilor generate de epoci literare. Scrierea romanului unui destin se desfăşoară astfel în paralel cu romanul scrierii unui roman, iar scopul final al ambelor demersuri literare comasate se concentrează asupra aflării unor noi semnificaţii.

Autorii scrierii, reprezentanţi ai cititorilor avizaţi, pornesc după informaţii în vederea alcătuirii unui roman palimpsest din date ale reconstituirii existenţei unei persoane prin multiplicarea vocilor narative. Conglomeratul romanesc se întemeiază pe interferenţe între registrul literar elevat (roman de factură psihologică) şi cel de consum care vizează senzaţionalul (romanul poliţist).

Ana Cumpănaş-Sage, *femeia în roşu*, este personajul principal al romanului. Portretul ei este compus din lumini şi umbre, create de multiplele perspective/ surse narative. Dincolo de subiectivitatea celor care au cunoscut-o, împletită adesea cu pornirea acestora spre fabulaţie, ea **reprezintă simbolul feminităţii,**
10 eternului feminin cu existenţa misterioasă.

Construcţia personajului

Destinul său are drept sursă de inspiraţie realitatea, prezenţa femeii de origine română, îmbrăcată în roşu, care l-a trădat pe celebrul gangster fiind pomenită în presa vremii; asupra existenţei sale însă se înfiripă o legendă pe care autorii din zilele noastre ar dori să o clarifice, să o transforme într-o relatare obiectivă, de presă. Oglinzile multiple în care se reflectă personalitatea ei nu oferă însă certitudini, ci doar supoziţii, fapt care adânceşte misterul eternizării feminităţii.

Portretul său **fizic** denotă frumuseţe şi senzualitate: „o femeie foarte frumoasă, şi la faţă, şi la corp" sau „Ana Persida C. a fost o femeie plină, robustă chiar, **blândă** din fire, calmă".

Cutezanţa ei este evidentă încă din anii tinereţii când, împreună cu soţul vârstnic cu care părinţii o obligaseră să se căsătorească, pleacă în lume urmându-şi visul de a ajunge în America. Provenind dintr-o familie săracă de ţărani, Ana reuşeşte să-şi depăşească destul de repede condiţia, tot prin cutezanţă.

Această trăsătură morală a eroinei se completează cu abilitatea de a se **adapta** noilor cerinţe, de a-şi găsi protectori, de a se îmbogăţi prin metode ilicite, iar această abilitate derivă, în principal, din instinctul său de conservare foarte dezvoltat.

Rămânând văduvă de tânără, ea dovedeşte **calităţi de lider,** conducându-şi propria afacere în Chicago şi devenind una dintre cele mai bogate femei. Caracterul său puternic, dorinţa de a păstra ceea ce a agonisit, sentimentele, poate, înşelate o conduc către trădare, singura modalitate de a-şi răcăpăta libertatea.

Ana Cumpănaş este prezentată ca fiind o femeie pe cât de **frumoasă, pe atât** de **abilă, de stăpână pe sine,** trădând **instincte puternice.** Vulnerabilitatea sa în faţa unui final violent se explică prin teama permanentă de banda gangsterului trădat, de care fuge şi se ascunde şi care, în accepţiunea unora, o găseşte şi o omoară pe loc: „Ea era moartă, în cameră, pe recameu. Ceva anormal. Gheara morţii se aşternuse pe chipul său."

Destinul ei reconstituit de cei trei *corei* este o întruchipare a imaginației, ca și literatura însăși. Autopsia efectuată de iubitul ei din tinerețe, care ajunsese medic legist, reprezintă un episod care mimează o realitate crudă menită să înlăture jocul ficțiunii, cu toate că lectorul este mult mai atras de povestea romanțată a unei existențe similare cu a literaturii căreia trebuie să i se găsească un sens.

11
Încheiere

Romanul „Femeia în roșu" este captivant pentru oricare tip de lector, pentru că reprezintă o îmbinare spectaculoasă dintre metodele și procedeele puse la dispoziție de arta scrisului, alăturând rafinamentul caricaturii, parodiei, senzaționalului, frescei sociale și existențiale.

Varianta propusă: # Chiriţa în provinţie

Încadrarea în epocă

Criticul literar Al. Piru afirma că „adevăratul teatru naţional s-a născut în Moldova sub direcţia lui Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzzi şi Vasile Alecsandri". Acesta din urmă debutează în dramaturgie la o vârstă fragedă, cu patru comedii, dintre care s-au păstrat doar două, anume „Farmazonul din Hârlău" şi „Cinovnicul şi modista", acestea fiind tipărite în „Repertoriul teatrului naţional din Iaşi", în 1840. Dintre operele literare scrise de Alecsandri în vederea reprezentării scenice se remarcă ciclul „Chiriţa", alcătuit din comediile „Chirţia în Iaşi sau Două fete şi-o neneacă" (1850), „Chiriţa în provinţie" (1852), canţonete „Cucoana Chiriţa în voiaj" (1868) şi farsa „Cucoana Chiriţa în balon" (1876).

Definirea genului literar

Genul dramatic cuprinde opere literare destinate reprezentării scenice. Acestea sunt divizate în **acte**, alcătuite, la rândul lor din **scene**, prin care se marchează intrarea sau ieşirea unui personaj ori schimbarea locului acţiunii. Autorul prezintă, **în mod indirect**, gândurile şi sentimentele, prin intermediul personajelor, care comunică între ele, **dialogul** determinând înaintarea acţiunii. **Intervenţia directă** a autorului este evidentă doar prin **didascalii**.

Definirea speciei literare
Tipuri de comic

Comedia este o specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care provoacă râsul prin surprinderea unor moravuri sociale sau situaţii umane, având un final fericit şi un rol moralizator. **Comicul** este o categorie estetică având drept efect râsul, determinat de contrastul dintre aparenţă şi esenţa naturii personajelor, şi manifestat prin mijloace specifice de realizare. **Formele de manifestare a comicului** sunt foarte variate: comicul de situaţie, comicul de caracter, comicul de limbaj, comicul de moravuri, comicul de intenţie, comicul de nume.

Încadrarea în specie
Enunţarea temei

„Chiriţa în provinţie" este o comedie de moravuri, care înglobează toate tipurile de comic; a fost jucată pentru prima oară în 1852, pe scena Teatrului Naţional din Iaşi. **Tema** ei consta în satirizarea moravurilor sociale feudale, fundamentată pe contrastul puternic dintre esenţă şi aparenţă.

Elemente de structură

Piesa este structurată în **două acte**, împărţite pe **scene** construite pe baza schimbului de **replici** dintre personaje; pe parcursul acestora se prezintă în mod gradat **conflictul dramatic principal**, dintre condiţia umilă a personajelor şi intenţia de a fi consideraţi reprezentanţi emancipaţi ai înaltei societăţi. Comedia satirizează dorinţa de parvenire a micii boierimi, prin intermediul **reprezentanţilor ei tipici**, boierul de ţară, Grigore Bârzoi şi soţia sa, Chiriţa.

Semnificaţia titlului

Titlul piesei asociază numele de factură comică al personajului central, Chiriţa, cu provenienţa sa provincială, aflată în discrepanţă cu pretenţiile de fiinţă nobilă, pe care aceasta le are.

Repere spaţio-temporale

Reperele spaţiale sunt bine determinate, acţiunea petrecându-se, în cea mai mare parte, la Bârzoieni, la moşia cocoanei Chiriţa. În ceea ce priveşte **coordonata temporală**, evenimentele se petrec înainte de 1848, perioada istorică de ascensiune a micii boierimi.

Construcţia subiectului

Subiectul scrierii reprezintă o continuare a acţiunii din comedia anterioară, scrisă de Alecsandri, „Chiriţa în Iaşi", care o înfăţişează pe protagonistă în căutare de gineri pentru a-şi mărita fiicele, pe Aristiţa şi pe Calipsiţa. Nemulţumită fiind de pretendenţii Brustur şi Cociurlă, cu care vrea să le mărite tatăl, ea merge la Iaşi pentru a le găsi soţi pe măsura pretenţiilor sale. Doi escroci, Pungescu şi Bondici, sunt luaţi drept nobili până când, la un bal, ei trişează la cărţi şi sunt demascaţi şi

închişi. Bârzoi apare la timp pentru a-şi lua fetele acasă şi a le mărita cu cei aleşi de el, iar Chiriţa este dezamăgită că a pierdut ocazia de a-şi căpătui odraslele la Iaşi.

Piesa prezintă în continuare dorinţa de parvenire a protagonistei, hotărâtă fiind să nu renunţe la aspiraţiile nobile, adoptând tot ceea ce este la modă. Pe fiul Guliţă vrea să-l însoare cu Luluţa pentru zestrea acesteia, iar ea îşi doreşte să ajungă soţie de ispravnic. Deşi, aparent, planurile îi reuşesc, până la final îi sunt dejucate de tânărul Leonaş.

Operele literare ulterioare continuă, într-o notă comică, aventurile Chiriţei. Canţoneta „Cucoana Chiriţa în voiaj" redă impresiile protagonistei în urma călătoriei cu vaporul şi cu trenul la Paris, iar farsa „Cucoana Chiriţa în balon" prezintă dorinţa ei de ascensiune, de a vedea, într-un voiaj inedit, noi orizonturi.

„Chirita în provinţie" se axează pe satirizarea dorinţei de parvenire a micii boierimi; Chiriţa, o reprezentantă de seamă a acestei clase sociale, are pretenţia de a instaura la Bârzoieni reguli conforme cu moda din Paris. La aceasta se adaugă ambiţia de a ajunge soţie de ispravnic şi dorinţa de a-şi însura fiul, pe Guliţă, cu Luluţa, pupila ei, pentru ca averea acesteia să nu fie înstrăinată. Se conturează astfel **conflictul central** al piesei, reprezentat, pe de-o parte, de disputele aprige ale Chiriţei cu toţi cei apropiaţi, încercând să instaureze moda pariziană la Bârzoieni, pe de altă parte reliefând strădania ei, eşuată însă, de a-şi mări averea prin căsătoria fiului său şi prin avansarea socială, până la mult-doritul titlu de soţie de ispravnic.

Conflictul central

După ce şi-a măritat cele două fete, Chiriţa se ocupă de educaţia mezinului familiei, un tânăr de 14 ani, care se comportă aidoma unui copil răsfăţat, reliefând precaritate educaţională. După cum cere moda, i-a angajat profesor de franceză, pe „monsiu Şarlă", cu care însă acesta nu face niciun progres. Dornică de a schimba obiceiurile de la Bârzoieni, Chiriţa călăreşte, ca la Iaşi, fumează şi impune celor din jur să se comporte după bunul ei plac. Astfel, Grigore Bârzoi e nevoit să poarte haine incomode, „straie nemţăşti", care îl fac să arate ca un „negustor de farfurii" şi să se adapteze tuturor schimbărilor impuse de soţie, tânjind după modul de viaţă tradiţional.

Nici atunci când Chiriţa aşteaptă cu nerăbdare veşti de la soţul ei în legătură cu isprăvnicia, nu renunţă la eticheta la modă, punându-l pe Ion, servitorul, să aducă răvaşul cu şervet şi talger. La aflarea veştii că este, în sfârşit, „isprăvnicească", se manifestă zgomotos, debordând de veselie pentru că şi-a mai împlinit „o ambiţie".

Un alt plan ascuns al Chiriţei, anume acela de a-l însura pe Guliţă cu Luluţa, eşuează, fiind dejucat de tânărul Leonaş, prieten din copilărie cu fata, care tocmai s-a întors de la studii din străinătate. După ce acesta îl demască pe ispravnicul corupt a cărui slugă vindea jeluitorilor un curcan, pe care aceştia îl ofereau plocon, Bârzoi este demis, Leonaş fiind numit în înalta funcţie. Luluţa se preface nebună, pentru a întârzia logodna cu Guliţă, şi doreşte să fie logodită cu o femeie, care e de fapt tânărul travestit în actriţă.

Piesa se sfârşeşte cu triumful cinstei şi tinereţii, întruchipate de cuplul Leonaş-Luluţa şi cu pedepsirea ambiţiilor deşarte şi a corupţiei.

Formele de manifestare a comicului se remarcă prin varietate, fiind astfel identificabile comicul de situaţie, comicul de caracter, comicul de limbaj şi comicul de nume.

Tipuri de comic

În ceea ce priveşte **comicul de situaţie**, piesa abundă în întregime de situaţii comice. De exemplu, atunci când Ion aduce răvaşul trimis de la Iaşi de Grigore Bârzoi, deşi cu toţii sunt nerăbdători să afle vestea, Chiriţa îi cere slugii să-l înmâneze aşa cum cere eticheta, cu şervet şi farfurie. Ion se conformează, dar aşază, greşit, răvaşul în palmă, peste el pune şervetul şi abia apoi talgerul, spre nemulţumirea stăpânei.

Comicul de caracter este, de asemenea, sugestiv reprezentat. Chiriţa şi Bârzoi întruchipează, într-o manieră caricaturală, două tendinţe contrare, anume cea inovatoare şi cea conservatoare. Protagonista piesei reprezintă parvenitismul şi snobismul boierului de ţară, nemulţumit de condiţia sa umilă. Totuşi, ea are meritul de a susţine progresul social, propunând celor apropiaţi un alt mod de viaţă. Soţul

său, deşi se opune cu vehemenţă schimbărilor, vociferând mereu, se conformează pentru a-i face pe plac soţiei. Mezinul familiei, tânărul Guliţă, întruchipează tipul retardatului, căruia cu toţii se străduiesc să-i facă pe plac. Deşi are 14 ani, el rămâne „Guliţa neneacăi", răsfăţat şi protejat de aceasta în mod excesiv.

În ceea ce priveşte **limbajul**, comicul este savuros; se remarcă o notă pregnantă regional moldovenească („şî", „ţâne", „cumnăţâco", „nineacă", „litopisăţu"), dar şi amestecul comic de cuvinte româneşti şi franţuzeşti. Chiriţa ajunge să afirme că a învăţat ea însăşi franceza şi traduce cu nonşalanţă expresii româneşti intraductibile: „boire une cigarre", „tambour d'instruction", „pour les fleurs de coucou", „parler comme l'eau". Guliţă, care învaţă franceza cu profesorul angajat, din snobism, de mama sa, se pricepe la fel de bine ca şi aceasta, ajungând la nişte cuvinte inexistente: „furculision", „fripturision", „învârtision".

Anticipând maniera **numelor comice** utilizată magistral de Caragiale, Alecsandri îşi numeşte personajele astfel încât să sugereze trăsături de caracter.

Chiriţa Bârzoi sugerează condiţia lor socială reală, anume nişte oameni umili de la ţară. Guliţă sugerează, prin sufixul diminutival, retardul, iar Şarlă, varianta neaoşă a lui Charles, duce cu gândul la şarlatanie, pe care o practică atunci când pretinde că îl învaţă franceză pe băiat.

În ceea ce priveşte construcţia personajelor, Alecsandri o conturează sugestiv pe protagonistă, celelalte personaje fiind schiţate pe baza unei trăsături pregnante de caracter.

Construcţia personajului

Chiriţa este **personajul central** al comediei. Ea întruchipează **tipul boieroaicei de ţară**, măcinată de **dorinţa de parvenire**.

Acesteia i se subordonează acţiunile sale din piesă, combinându-se cu **ambiţia şi perseverenţa**, dar care, nefiind caracteristice unei fiinţe superioare, se destramă rapid, personajul fiind nevoit să se mulţumească doar cu ceea ce are.

Trăsături

Trăsăturile ei reies, în principal, **în mod indirect**, din fapte, vorbe, atitudini. **Mitocănia** ei periferică se află în contrast puternic cu **dorinţa de a fi la modă**, de a se da drept o doamnă din înalta societate. Astfel, devine **ridicolă** prin pretenţiile nefondate pe care le are: fumează, deşi nu-i place obiceiul, călăreşte, deşi îi este foarte greu, îi achiziţionează soţului „straie nemţăşti", foarte incomode, cochetează cu bărbaţii, primeşte răvaşe doar cu talger şi şerveţel, îi angajează fiului profesor particular cu care să înveţe limba franceză, pe care îl strigă „monsiu Şarlă". Eroina cochetează cu Leonaş, devenind **penibilă** în manifestări. Deşi avea pretenţia unei doamne respectabile, ea se pretează la gesturi ademenitoare faţă de un tânăr.

Cu subordonaţii, este **autoritară şi agresivă**, dar propriii copii au parte de o **educaţie precară**. Guliţă este răsfăţat peste măsură şi încurajat atunci când greşeşte. Deşi el pare de-a dreptul retardat, are pretenţia, însuşită de la mamă, de a învăţa franceză. Nici Chiriţa nu ştie limba, dar pretinde că îl testează pe acesta, pocind, din incultură, cuvintele la modă.

Limbajul Chiriţei ilustrează **incultura, lipsa de educaţie** şi **snobismul**. El devine savuros prin amestecul exprimării moldoveneşti cu franţuzismele („tambour d'instruction", „fleurs de coucou", „parler comme l'eau" ş.a.).

Chiriţa este **lacomă** şi de aceea vrea să-şi însoare fiul cu Luluţa, pentru ca averea acesteia să rămână în familie. **Nu are niciun scrupul** la gândul că Luluţa şi Leonaş se iubesc sau că fata nu-l doreşte pe Guliţă de soţ.

Pe parcursul comediei, planurile ei se ruinează, iar Chiriţa asistă **neputincioasă** la dejucarea lor de către un om cu suflet nobil şi foarte inteligent. Binele învinge, iar ea îşi reia locul la Bârzoieni, fără a învăţa ceva din experienţele nefaste.

Încheiere

Aşadar, după cum afirmă şi Al. Piru, Chiriţa, protagonista comediei, „este o mică moşiereasă cu ifose, personificând snobismul şi arivismul micilor proprietari de pământ care nu vor să se lase mai prejos de burghezia parvenită bonjuristă în imitarea modelelor aduse din Occident şi de marea boierime în gustarea traiului bun pe spinarea ţăranilor."

Ion Luca Caragiale – scriitor canonic
Specia literară – comedia

Varianta propusă: O scrisoare pierdută

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume într-o comedie.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 12
2. Ilustrează *tipurile de comic.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 10 + 12
3. Reliefează *particularitățile de construcție a unui personaj.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 11 + 12
4. Evidențiază *relația dintre două personaje.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 11 + 12

1 Încadrare în epocă

I. L. Caragiale este unul dintre cei patru mari clasici ai literaturii române, cunoscut fiind ca cel mai însemnat dramaturg român, ca autor al comediilor „O scrisoare pierdută", „O noapte furtunoasă", „D'ale carnavalului", „Conu Leonida față cu Reacțiunea" și al dramei „Năpasta".

2 Definirea genului literar

Genul dramatic cuprinde opere literare destinate reprezentării scenice. Acestea sunt divizate în **acte**, alcătuite, la rândul lor din **scene**, prin care se marchează intrarea sau ieșirea unui personaj ori schimbarea locului acțiunii. Autorul prezintă, **în mod indirect**, gândurile și sentimentele, prin intermediul personajelor, care comunică între ele, **dialogul** determinând înaintarea acțiunii. **Intervenția directă** a autorului este evidentă doar prin **didascalii**.

3 Definirea speciei literare

Comedia este o specie a genului dramatic, în versuri sau în proză, care provoacă râsul prin surprinderea unor moravuri sociale sau situații umane, având un final fericit și un rol moralizator. **Comicul** este o categorie estetică având drept efect râsul, determinat de contrastul dintre aparența și esența naturii personajelor, și manifestat prin mijloace specifice de realizare.

4 Încadrarea în tipologie

Piesa de teatru **„O scrisoare pierdută"** este o **comedie de moravuri**, considerată capodopera scrierilor caragialiene. Aceasta a fost reprezentată scenic pe 13 noiembrie 1884, la Teatrul Național din București, fiind publicată în același an.

5 Enunțarea temei

Tema comediei este reprezentată de satirizarea moravurilor sociale, manifestate pe fondul luptei politice, în vederea desemnării unui candidat pentru Adunarea Constituantă, în anul 1883.

6 Semnificația titlului

Titlul desemnează un obiect de șantaj politic, o banală scrisoare amoroasă, care devine un bun de preț pentru cine o deține, atât la centru, în București, cât și în provincie, în capitala unui județ de munte, acolo unde are loc și acțiunea piesei. Aceasta este mereu pierdută, semn că niciunul dintre cei care dorește să o folosească în mod abuziv nu este demn de statutul pe care și-l dorește. În cel mai fericit caz, se întoarce, într-un final, la „andrisant".

7 Elemente de structură

Piesa de teatru conține **patru acte**, împărțite pe **scene** construite pe baza schimbului de **replici** dintre personaje; pe parcursul acestora se prezintă în mod gradat **conflictul dramatic principal**, de natură politică. Cele două tabere beligerante sunt reprezentate de două partide, fiecare dintre ele susținând câte un candidat. Nae Cațavencu, lider al unei grupări independente, desprinsă din partidul de guvernământ își dorește să câștige alegerile, deși oficialitățile județului, prefectul Ștefan Tipătescu și șeful partidului, Zaharia Trahanache, îl susțin pe Farfuridi. La

acest conflict principal se adaugă **conflicte secundare**, cum ar fi apariția cetățeanului turmentat, revolta cuplului comic Farfuridi-Brânzovenescu, primirea depeșei cu numele noului candidat impus de la centru, evoluția inversă a grupărilor adverse.

8
Repere spațio-temporale

Încă de la începutul piesei, sunt fixate **reperele spațiale și temporale**, acțiunea desfășurându-se „în capitala unui județ de munte, în zilele noastre"; lipsa individualizării prin nume propriu a locației conferă conflictului caracter general, iar referința temporală este o aluzie la campania electorală din 1883, de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Expozițiunea comediei constă în schimbul de replici dintre două personaje: Ștefan Tipătescu, prefectul județului de munte și Ghiță Pristanda, polițaiul orașului - capitală de județ. Tipătescu se arată revoltat de știrile citite cu glas tare din ziarul local, „Răcnetul Carpaților", al cărui proprietar este chiar rivalul său politic, Nae Cațavencu. Respectivul articol acuză guvernul de faptul că lasă conducerea județului „în ghearele unui vampir".

9
Construcția subiectului

Autoritatea prefectului se află în contrast puternic cu slugărnicia afișată de polițai, care îl aprobă aproape la fiecare cuvânt, deși, de cele mai multe ori își dovedește ignoranța, întrebându-l, de exemplu, pe Tipătescu: „Ce-i aia bampir?". Atitudinea sa umilă este chiar sursă pentru nonsensuri, alăturând cuvântului „curat", constituit ca un tic verbal aprobator, cuvântul „murdar".

După ce Tipătescu se calmează, este dispus să asculte „istoria" lui Ghiță referitoare la seara precedentă, mai ales că acesta se vaită de bugetul redus al numeroasei sale familii. Prefectul îi amintește că „a tras condeiul!" la arborarea steagurilor din oraș, însușindu-și niște bani publici. Lamentațiile polițaiului, precum „famelie mare renumerație mică, după buget" sunt sancționate verbal de vigilența stăpânului: „dacă nu curge, pică... Las' că știm noi!".

Intriga piesei este introdusă sub forma relatării de către Pristanda a unei întâmplări banale. Cu o seară înainte, se oprise să asculte la ferestrele casei lui Cațavencu, acolo unde se adunau opozanții politici ai lui Tipătescu. Stăpânul casei le spune că a intrat în posesia unei scrisori compromițătoare pentru „bampir". Trasul cu urechea este întrerupt de un chibrit aprins, aruncat pe fereastră, în direcția lui Ghiță.

După ce Tipătescu părăsește încăperea, nefiind lămurit în legătură cu istorisirea polițaiului, acesta din urmă, printr-un **monolog** sugestiv, face referiri la dificultatea „misiei de polițai", dar afirmă că se ghidează mereu după vorbele soției: „pupă-l în bot și papă tot, că sătulul nu crede laăl flămând".

Meditează apoi la situația privilegiată a stăpânului, pe care îl caracterizează în mod direct, astfel: „Conu Fănică: moșia-moșie, foncția-foncție, coana Joițica-coana Joițica, trai neneaco, cu banii lui Trahanache." Chiar acesta din urmă îi întrerupe șirul gândurilor, intrând revoltat în încăpere, vorbind despre „soțietatea coruptă" și despre cei care se ghidează după „enteres". Ca argument suprem al revoltei, el își citează fiul, afirmând că „unde nu e moral, acolo e corupție, și o soțietate fără prințipuri, va să zică că nu le are!", ceea ce relevă platitudinea gândirii amândurora.

Desfășurarea acțiunii debutează deci cu prezentarea altui personaj memorabil. Într-o manieră caracteristică omului atins de senilitate, utilizând frecvent ticul verbal al amânării, „ai puțintică răbdare", Zaharia Trahanache îi comunică prefectului, reîntors în scenă, că adversarul lor politic deține o scrisoare amoroasă compromițătoare scrisă chiar de Tipătescu pentru Zoe Trahanache. Într-un limbaj de o scandaloasă familiaritate, îndrăgostitul o invită pe soția prietenului său la el acasă: „vino tu, la cocoșelul tău care te adoră ca totdeauna și te sărută de o mie de ori." **Comicul de situație** este foarte sugestiv, căci soțul încornorat se străduiește să îl calmeze pe amantul nervos, afirmând că totul e „o plastografie", deși scrisul acesteia seamănă leit cu al prefectului.

Tipătescu reacționează cu impulsivitate, fiind violent în exprimare: „Îl împușc! îi dau foc!", pe când Trahanache, stăpânit și diplomat, arăta doar îngrijoare pentru reacția soției, sugerându-i prefectului doar „puțintică răbdare".

Zoe, care ascultase întreaga discuţie, este foarte supărată, nu pentru că aflase soţul ei, ci pentru că scrisoarea urma să fie publicată, ceea ce ar fi dus la compromiterea ei publică.

Prin şantaj, Caţavencu urmărea obţinerea susţinerii membrilor partidului de guvernământ pentru a ajunge în Adunarea Constituantă. Pe de altă parte, Farfuridi, candidatul partidului, îl bănuieşte pe Trahanache de trădare şi vine la prefect împreună cu Brânzovenescu pentru a cere lămuriri: „trădare să fie, dacă o cer interesele partidului, dar s-o ştim şi noi."

În timp ce în scenă se află Tipătescu şi Zoe, îşi face apariţia cetăţeanul turmentat, care doreşte să afle cu cine să voteze şi care lămureşte drumul scrisorii buclucaşe. După ce Zoe o pierde din neglijenţă, acesta o găseşte întâmplător, dar este surprins de Caţavencu în timp ce o citea sub un felinar. Politicianul recunoaşte imediat scrisul adversarului său şi îl invită pe cetăţean „la o ţuică", prilej pentru a subtiliza documentul compromiţător.

Pristanda aduce veşti de la Caţavencu, care pretinde, în schimbul scrisorii, „ori o mie de poli, ori deputăţia". Trahanache se dovedeşte, de această dată, mai abil decât adversarul, anunţând că a găsit nişte acte falsificate de Caţavencu şi propune să acţioneze tot prin şantaj.

Actul al doilea debutează prin satirizarea modalităţii mai-marilor judeţului de a calcula voturile politice. Astfel, Trahanache, Farfuridi şi Brânzovenescu consultă listele electorale, gândindu-se cum ar putea să obţină voturi, evident tot prin constrângeri sau falsuri, de la electorat. Deşi Trahanache îi asigură pe cei doi de loialitatea prefectului, iar aceştia par a-i înţelege pe deplin punctul de vedere, trimit totuşi o depeşă la Bucureşti prin care îi acuză de trădare. Când ajung însă la semnarea acesteia, Farfuridi demonstrează din nou capacităţi intelectuale reduse, deşi se mândrea cu profesia sa de avocat: „Trebuie să ai curaj, ca mine! Trebuie s-o iscăleşti: o dăm anonimă!".

La ordinul lui Tipătescu, Pristanda îl arestează pe Caţavencu, scotocind peste tot, „prin toate colţişoarele", în căutarea scrisorii, dar fără niciun rezultat. Zoe dezaprobă arestarea şantajistului, pentru că ar fi vrut să discute cu el în vederea rezolvării conflictului pe cale amiabilă; tensiunea sporeşte atunci când aceasta citeşte în ziarul „Răcnetul Carpaţilor" că, în numărul următor, va fi publicată „o interesantă scrisoare sentimentală a unui înalt personaj din localitate către o damă de mare influenţă".

Acest anunţ o determină pe femeia voluntară să decidă singură susţinerea candidaturii adversarului şi încearcă prin orice mijloc să îl convingă şi pe Tipătescu de justeţea hotărârii ei. După plânsete şi leşinuri, afirmă cu autoritate, deşi femeile nu aveau drept de vot: „Da, îl aleg eu. Eu sunt pentru Caţavencu [...] În sfârşit, cine luptă cu Caţavencu, luptă cu mine...".

Caţavencu este adus din arest pentru a vorbi cu Zoe. Chiar dacă Tipătescu îşi dezvăluie din nou latura impulsivă a personalităţii, spunându-i că nu doreşte să-l susţină, Zoe rămâne la fel de fermă: „eu te aleg, eu şi cu bărbatul meu".

Rugăminţile şi farmecul amantei, care apelează la sentimentalisme pentru a fi convingătoare, numindu-l pe Fănică „duşmanul inimii" sale, bărbatul amorezat cedează: „Domnule Caţavencu, eşti candidatul Zoii, eşti candidatul lui nenea Zaharia, prin urmare şi al meu! Poimâine eşti deputat!...".

Cetăţeanul turmentat reintră în scenă, acuzându-l pe Caţavencu de furtul scrisorii. La întrebarea sa recurentă, „eu cu cine votez", denotând deruta masei electorale, Tipătescu îi răspunde că îl susţin cu toţii pe Caţavencu. Farfuridi şi Brânzovenescu sosesc şi ei pentru a-i acuza de trădare.

Punctul culminant al piesei îl constituie apariţia depeşei aduse de Pristanda şi înmânate prefectului, prin care li se cere de la centru să sprijine candidatura lui Agamemnon Dandanache.

Actul al treilea debutează prin prezentarea unei şedinţe electorale, desfăşurată în sala Primăriei şi prezidată de Trahanache. Cei doi candidaţi la deputăţie rostesc

discursuri menite să convingă audiența. În esență, acest lucru evidențiază superficialitatea lor intelectuală, incultura.

Discursul lui Farfuridi este mereu întrerupt de vociferările simpatizanților lui Cațavencu, în special din cauza ideilor enunțate, aceasta ilustrând magistral comicul de limbaj al piesei. Incapacitatea de a susține idei coerente și logice este evidentă, rămânând memorabilă formularea absurdă: „Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar atunci să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale... Din această dilemă nu puteți ieși... Am zis!".

Discursul contracandidatului este și mai ridicol, ilustrând demagogia personajului, fundamentată pe lipsa de cultură. Pentru acesta, dictonul latin „honeste vivere"(„trăiește cinstit") devine „oneste bibere"(„bea cinstit"). Cuvântarea sa se remarcă prin formulări lacrimogene și patriotarde, prin fraze lipsite de logică: „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire."

După terminarea discursurilor, Trahanache, știind că pe Cațavencu îl poate șantaja cu polița falsificată prin care își însușise bani de la Societatea „Aurora Economică", anunță drept candidat pe Agamemnon Dandanache. Această situație imprevizibilă produce o învălmășeală teribilă, iar Cațavencu pierde pălăria în a cărei căptușeală se află scrisoarea.

Acțiunea **actului al patrulea** se petrece în grădina casei lui Zaharia Trahanache. Zoe și Tipătescu sunt intrigați de dispariția lui Cațavencu petrecută imediat după anunțarea candidatului, gândind că el punea la cale un plan teribil de răzbunare.

Acest ultim act este dominat de personajul nou, trimisul de la centru, avansat politic tot în urma unui șantaj, așa cum însuși povestește cu dezinvoltură. O persoană influentă își uitase paltonul în casa lui; scotocind prin buzunare, găsește o scrisoare de amor, adresată acestuia de către soția unui prieten. După ce o folosește, șantajistul afirmă nonșalant că nu are de gând să o returneze pentru că o mai poate utiliza și cu altă ocazie.

Dandanache este un personaj pitoresc, despre care chiar autorul afirmă că e „mai prost decât Farfuridi și mai canalie decât Cațavencu". Atins de senilitate, „peltic și sâsâit", îl ia pe Tipătescu drept soțul Zoei, iar pe Trahanache drept prefect.

Într-un final apare și Cațavencu, mărturisindu-i umil doamnei că a pierdut scrisoarea, care este adusă însă de cetățeanul turmentat, omul cinstit, fost poștaș, care o returnează „andrisantului". De această dată, cu toții îl îndeamnă să voteze pentru Dandanache, deși niciunul nu credea în capacitatea acestuia de a-i reprezenta la Cameră. Pedepsindu-l cu eleganță, pentru faptele sale reprobabile, Zoe îi încredințează lui Cațavencu misiunea de a conduce banchetul organizat în onoarea noului candidat.

Deznodământul prezintă desfășurarea festivității, la care participă toate personajele piesei, într-o atmosferă generală de bună dispoziție. Cu toții sărbătoresc, uitând parcă de spectacolul scandalos al alegerilor. **Finalul** piesei este reprezentat de scurtul discurs demagogic rostit de Cațavencu în onoarea deputatului: „După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat! [...] Iată binefacerile unui sistem constituțional!".

10 Mijloace de realizare a comicului

Mijloacele de realizare a comicului în piesa de teatru sunt variate, conferind substanță capodoperei comice. În ansamblu, piesa se axează pe reliefarea **comicului de situație**, evident în următoarele ipostaze: prezența triunghiului conjugal, a cuplului de factură comică Farfuridi-Brânzovenescu, evoluția lui Cațavencu de la ipotetic învingător la statutul de învins, confuzia cu substrat, fapte neprevăzute, cum ar fi apariția și dispariția scrisorii, alegerea lui Dandanache ca reprezentant al județului.

Comicul de caracter

În ceea ce privește **comicul de caracter**, la Caragiale, personajul este un exponent tipic al unei clase umane. După cum afirma Garabet Ibrăileanu, personajele sale „fac concurență stării civile", în sensul că sunt atât de bine conturate, încât trăiesc parcă independent de paginile cărții. Criticul literar Pompiliu

Constantinescu a încadrat aceste personaje într-o **tipologie comică**, identificând următoarele **tipuri: încornoratul, primul amorez, cocheta și adulterina, demagogul, cetățeanul, raisonneur-ul, servitorul.**

În ciuda acestei tipizări comice, eroii săi au și numeroase trăsături care îi particularizează, conferindu-le caracter de unicitate. De exemplu, trăsătura dominantă a lui Cațavencu este demagogia, dar, pe lângă aceasta, el reliefează și alte însușiri: este semidoct, meschin, arivist, ambițios, arogant. În legătură cu acest tip de comic, autorul afirmă că „natura nu lucrează după tipare, ci-l toarnă pe fiecare după calapod deosebit; unul e sucit într-un fel, altul într-altfel, fiecare în felul lui, încât nu te mai saturi să-i vezi și să faci haz de ei". De aici derivă un alt mijloc de realizare a comicului, anume **comicul de moravuri**. Prezentarea tarelor sociale este menită a oferi divertisment publicului, dar și a moraliza, îndrumând spre evitarea situațiilor ridicole în viața de zi cu zi.

Comicul de moravuri

Comicul de limbaj este evident în exprimarea personajelor piesei, care dau dovadă de incultură și lipsă de logică. Excepție fac însă două dintre ele, care se remarcă prin corectitudinea exprimării: Ștefan Tipătescu și Zoe Trahanache.

Comicul de limbaj

La restul personajelor, cuvintele sunt deformate în manieră comică prin pronunția greșită: „bampir", „famelie", „renumerație", „enteres", „prințip", „soțietate"; se remarcă, de asemenea, utilizarea etimologiei populare: cuvântul „capitaliști", folosit impropriu desemnând „locuitorii capitalei" sau „liber-schimbist" pentru „elastic în concepții". Sunt încălcate regulile gramaticale și logice, în formulări ca: „ne-am rătăcit împreună", „ora 12 trecute fix", „un popor care nu merge înainte stă pe loc". Personajele prezintă stereotipii verbale sau comportamentale: „ai puțintică răbdare", „curat murdar", „Eu am n-am să-ntâlnesc pe cineva, la zece fix mă duc în târg" sau chiar insuficiența intelectuală: „[...] ori să se revizuiască, primesc! Dar să nu se schimbe nimic; ori să nu se revizuiască, primesc! Dar atunci să se schimbe pe ici pe colo și anume în părțile esențiale."

Comicul de nume

Comicul de nume caragialian este foarte sugestiv, autorul dovedind rafinament în alegerea potrivită a numelui fiecărui personaj. Numele de Zaharia Trahanache face referire la senilitatea acestuia și la capacitatea lui de a se mula după „enteres", „trahanaua" fiind o cocă moale. Ștefan Tipătescu posedă un nume derivat de la cuvântul „tip", ceea ce îl încadrează într-o tipologie comică, cea a junelui-prim. Numele lui Nae Cațavencu este derivat de la substantivul „cață" dar poate fi asociat și „cațaveicii", o haină cu două fețe, reprezentând deopotrivă demagogia și ipocrizia. Agamemnon Dandanache, denumit în mod hilar Agamiță sau Gagamiță, prezintă, în nume, o alăturare ridicolă între invocarea războinicului cuceritor al Troiei și derivatul de la cuvântul „dandana", aluzie la încurcătura pe care o produce în piesă. Tache Farfuridi și Iordache Brânzovenescu poartă „nume cu rezonanțe culinare" (G. Ibrăileanu), care sugerează inferioritatea, vulgaritatea, prostia. Ghiță Pristanda, personajul care oscilează între oamenii puterii, fără a fi capabil de a lua singur decizii, are un nume provenit de la jocul moldovenesc, „pristandaua", în care se bate pasul pe loc dintr-o parte în alta fără a se înainta. Cetățeanul turmentat este un personaj simbolic, neindividualizat prin nume propriu, ci printr-o trăsătură pregnantă, pentru că el reprezintă poporul derutat, care nu știe ce să aleagă pentru a-și asigura viitorul.

Personajele comediei sunt construite pe baza **contrastului dintre esență și aparență.** Aceasta se centrează pe prezentarea triunghiului conjugal soț-soție-amant, ai cărui membri doresc să pară oameni onești, dar își dovedesc din plin imoralitatea.

11 Construcția personajului

Zaharia Trahanache

Zaharia Trahanache, „venerabilul neica Zaharia", cel care întruchipează **tipul încornoratului simpatic**, este unul dintre **personajele principale** ale piesei. El este caracterizat în mod direct, încă de la începutul comediei, de către autor, în didascalii, ca fiind „prezidentul Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului școlar, Comitetului agricol și al altor comitete și comiții". Prin deținerea conducerii atâtor organizații ale statului creează impresia unui model de comportament uman, dar această idealizare nu este deloc compatibilă cu personajul.

Trăsături

Atitudinea sa stârneşte de multe ori râsul, denotând **degradarea prin senilitate**. De altfel, autorul îl caracterizează şi prin nume, care denotă **zaharisealǎ**, **ramolisment**, dar şi capacitatea sporită de a fi modelat după interes. O notă în plus a degradării o reprezintă ticul său verbal, „ai puţintică răbdare", care îi conferă timpul necesar pentru a gândi bine ceea ce spune. Limbajul folosit îl caracterizează **în mod indirect**, încadrându-l în seria **semidocţilor** piesei.

Deşi dă dovadă de **viclenie** pe parcursul piesei, preferă să se complacă în situaţia de încornorat naiv, nedorind să strice prietenia cu Tipătescu sau relaţia de compromis cu Zoe.

Încă de la prima apariţie în scenă îşi dovedeşte **ipocrizia**, spunând că scrisoarea, pe care i-o arătase Caţavencu este un fals. Este, însă, capabil să i-o reproducă, pentru că o citise „de zece ori", semn că aceasta avea mare importanţă pentru el. Este chiar **insinuant** când îi povesteşte prefectului despre documentul citit: „Ei, Fănică, să vezi imitaţie de scrisoare! Să zici şi tu că e a ta, dar să juri, nu altceva, să juri!".

Trahanache este cel care îi sugerează impulsivului prefect să aibă „puţintică diplomaţie", ceea ce dovedeşte faptul că este **un om politic versat**, care ştie că mânia nu este o soluţie pentru a obţine ceea ce îşi doreşte. La finalul piesei, el afirmă cu aceeaşi **diplomaţie** caracteristică: „eu n-am prefect! eu am prieten".

Viclenia venerabilului este evidentă în special atunci când descoperă documentul falsificat de Caţavencu, gândindu-se să răspundă şantajului tot cu şantaj pentru a scăpa cu onoarea nepătată: „Apoi, dacă el umblă cu machiavelicuri, să-i dau eu machiavelicuri". Aluzia la dictonul lui Machiavelli, „Scopul scuză mijloacele", este evidentă, căci ambii oameni politici se ghidează după învăţătura acestuia, fără a ţine cont de valorile moralei.

Trahanache îşi dovedeşte **imoralitatea** în special atunci când, împreună cu Farfuridi şi Brânzovenescu, falsifică lista alegătorilor, îmbogăţind-o cu numele unor simpatizanţi, care nu aveau drept de vot.

În aparenţă, personajul se arată indignat pentru că majoritatea celor din jur se ghidează numai după „enteres", raportându-se la cuvintele fiului său, care denotă o **gândire plată**, ca şi a tatălui. În esenţă însă, şi venerabilul procedează la fel, având două scopuri bine determinate: înăbuşirea scandalului cu scrisoarea, pentru a readuce liniştea femeii iubite şi amantului ei, şi propunerea unui candidat decrepit pentru a se asigura în continuare de sprijinul guvernului.

Aparent naiv şi **lent în gândire**, el este acela care are soluţii concrete pentru orice situaţie, plănuind **cu calm** fiecare decizie pe care o ia. Figura sa este însă puternic luminată de iubirea pentru Zoiţica şi de statornicia prieteniei cu Tipătescu.

Relaţia cu celelalte personaje

În relaţie cu Zoe, „cea mai distinsă prezenţă feminină" din opera dramatică a lui Caragiale, aşa cum o numeşte critica literară, Trahanache este **abil** în a păstra aparenţele pentru că o iubeşte foarte mult, sfârşind mereu prin a-i face pe plac. Aceasta are încredere deplină în farmecele pe care le exercită asupra soţului, căci, fără a-l consulta decide în numele lui că îl va susţine pe Caţavencu. Soţul încornorat se preocupă permanent de reacţiile emoţionale ale soţiei, pe care o ştie foarte sensibilă şi simte nevoia să o ocrotească părinteşte.

În relaţie cu Tipătescu, Trahanache este cel care, cu abilitate, îi tempereazǎ ieşirile impulsive, îndemnându-l către o atitudine diplomatică. Prietenia dintre ei este considerată un bun de preţ la care niciunul nu doreşte să renunţe. Plimbările împreună, vizitele reciproce îi apropie, creând o relaţie bazată pe afecţiune, chiar dacă, în esenţă, aceasta conţine o latură profund ipocrită.

12 Încheiere

Construit din umbre şi lumini, personajul caragialian farmecă până astăzi publicul spectator sau cititor, opera literară „O scrisoare pierdută" fiind cea mai complexă şi rafinată comedie a literaturii române, păstrându-şi valenţele dincolo de trecerea timpului. Deşi orice comedie ascunde o dramă, aceasta are menirea de a delecta şi de a corecta în acelaşi timp moravurile sociale, prin artă.

Varianta propusă:

Jocul ielelor

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un *text dramatic*.
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 9 + 10
2. Ilustrează *modalitățile de construcție a unui text dramatic.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 9 + 10
3. Evidențiază *particularitățile de construcție a unui personaj.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 10
4. Prezintă *relația dintre două personaje.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 10

1 Încadrare în epocă

Camil Petrescu se numără printre întemeietorii romanului românesc modern, fiind unul dintre reprezentanții perioadei interbelice a literaturii. Activitatea sa literară este vastă, abordând genurile liric, epic și dramatic. Operele sale eseistice promovează ideea de înnoire a literaturii române și de sincronizare a acesteia cu cea universală. **Dramaturgia** camilpetresciană se remarcă prin abordarea unei specii literare noi, anume **drama de idei**, cât și prin tematica ei, recurentă și în operele epice.

Prima variantă a dramei **„Jocul ielelor"** datează din 1916 și se fundamentează pe atitudinea negativă pe care i-o provoacă autorului bătaia cu flori de la șosea, o parodie nereușită după bătălia de la Verdun. În 1945-1946, varianta este reluată și publicată în formă definitivă în ediția „Teatru", alături de alte opere dramatice.

2 Definirea genului literar

Genul dramatic cuprinde opere literare destinate reprezentării scenice. Acestea sunt divizate în **acte**, alcătuite, la rândul lor din **scene**, prin care se marchează intrarea sau ieșirea unui personaj ori schimbarea locului acțiunii. Autorul prezintă, **în mod indirect**, gândurile și sentimentele, prin intermediul personajelor, care comunică între ele, **dialogul** determinând înaintarea acțiunii. **Intervenția directă** a autorului este evidentă doar prin **didascalii**.

3 Definirea speciei literare

Drama este o specie a genului dramatic, în proză sau în versuri, care dezvoltă un conflict puternic între date contradictorii ale realității create, având un final grav, care îndeamnă la meditație. **Drama de idei** este un tip de dramă de factură eseistică, în care se prezintă confruntarea între teze, luând aspect de dezbatere. Acțiunea acesteia este schematică, în favoarea prelungirii dialogului. Deși este întemeietorul acestei specii literare în literatura română, Camil Petrescu îi neagă valoarea estetică, preferând denumirea de **dramă de conștiință sau dramă a absolutului**: „Teatrul nu este și nu poate fi altceva decât o întâmplare cu oameni... Teatrul de idei e o nesfârșită confuzie. Ideile trec, oamenii rămân [...] Viața e mai cuprinzătoare decât Ideea."

4 Enunțarea temei

Tema generală a scrierii este drama cunoașterii absolute. Dacă în romanele camilpetresciene, personajele centrale integrate tipologiei intelectualului lucid însetat de absolut eșuează, în ceea ce privește perfecțiunea în iubire, în piesă se dezvoltă **tema dreptății absolute**, valoare promovată cu tărie de eroul ei central, Gelu Ruscanu.

5 Semnificația titlului

Titlul, „Jocul ielelor", este o metaforă, care are la bază valorificarea unui mit autohton pus în legătură cu omul modern și reprezentând aspirația acestuia către absolut. La semnificația titlului face referire, în cadrul piesei, personajul Penciulescu: „Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepământească și vede în luminiș, în lumina lunii, ielele goale și despletite, jucând hora. Rămâne înmărmurit, pironit pământului, cu ochii la ele. Ele dispar și el rămâne neom. Ori cu fața strâmbă, ori

cu piciorul paralizat, ori cu mintea aiurea. Sau, mai rar, cu nostalgia absolutului. Nu mai poate coborî pe pământ.".

Pornind de la credința populară a întrupării spiritelor la miez de noapte, nefaste pentru muritori, autorul dramei asociază tradiția apariției ielelor cu viziunea asupra ideilor pure, cu nostalgia absolutului. Acest joc al ideilor îl prinde în mrejele sale pe Gelu Ruscanu, care nu se mai poate salva.

Drama de idei este structurată în **trei acte**, alcătuite din **scene**, care se bazează pe schimbul de **replici** dintre personaje. Modul de expunere dominant este **dialogul**, reliefând natura personajelor și determinând înaintarea acțiunii. **Reperele spațiale și temporale** sunt fixate exact; acțiunea se desfășoară în București, la redacția ziarului de factură socialistă „Dreptatea socială", al cărui director este Ruscanu, și începe în mai 1914, pe fondul izbucnirii Primului Război Mondial.

Piesa de teatru este structurată pe **două planuri: Utopia,** plan reprezentat de personajul principal, și **Realia**, planul celorlalte personaje. Cele două planuri se află în **relație de opoziție.**

Conflictul fundamental al dramei se axează pe înfruntarea între teze: ideea de dreptate absolută, pentru care militează eroul central, și dreptatea comună, a compromisurilor, la care aderă ceilalți eroi ai dramei, dintre care se remarcă personalitatea puternică a lui Șerban Saru-Sinești. Pe lângă acest conflict extern, drama are drept fundament **conflictul interior**, la nivelul conștiinței personajului principal.

În **expozițiune** este anunțată o campanie de presă inițiată de Gelu Ruscanu împotriva ministrului Justiției, anume Sinești, acuzat că, în urmă cu șapte-opt ani, o asasinase pe bătrâna Manitti, distrugându-i testamentul pentru a-și însuși banii și bijuteriile acesteia. Gelu, care fusese în trecut amantul Mariei Sinești, primise de la aceasta o scrisoare, în care i se relatau fapte grave comise de soțul ei.

Intriga piesei prezintă hotărârea lui Ruscanu de a face publice faptele reprobabile ale celui care devenise reprezentantul cel mai înalt al Justiției, neputând suporta ca un criminal delapidator să ocupe o poziție atât de înaltă.

6 **Elemente de construcție**

Această hotărâre de a restabili „dreptatea socială", în sensul ei absolut, atrage după sine numeroase presiuni ale unui individ foarte influent. Pentru a-l determina pe Ruscanu să renunțe la campania de presă, Sinești recurge la un șantaj sentimental minuțios elaborat.

Inițial, promite eliberarea din temniță a lui Petre Boruga, membru al partidului socialist din care face parte și Ruscanu, condamnat la cincisprezece ani de închisoare pentru grevă și pentru că pălmuise un procuror. Eroul central este profund impresionat de drama familiei Boruga, căci copilul își așteaptă tatăl acasă, iar soția se hotărăște să divorțeze pentru a-și reface viața, deși își iubea foarte mult soțul. Gelu nu poate însă renunța la ideea de dreptate absolută, chiar dacă este sfătuit de colegii de partid să salveze familia de la destrămare.

Următoarea etapă a șantajului sentimental o constituie întâlnirea lui Gelu cu mătușa sa, Irena, trimisă la redacție de Sinești pentru a-și convinge nepotul să nu publice știrile compromițătoare. Aceasta îi dezvăluie adevărul despre moartea lui Grigore Ruscanu, cel pe care fiul îl luase drept model de corectitudine și despre care știa că a murit într-un accident de vânătoare. Mătușa îi relatează că deputatul, un avocat cu reputație, avea o slăbiciune pentru jocul de cărți și, în momentul în care pierde o sumă foarte mare de bani, este nevoit să deturneze fonduri de la o Societate de avocatură pentru a-și achita datoriile. Sinești era pe atunci secretarul respectivei Societăți și, pentru a nu întina onoarea lui Grigore Ruscanu, completează suma sustrasă, urmând ca deputatul să i-o returneze în rate. Deși Gelu este profund marcat de aflarea adevărului despre modelul său, nu poate renunța la propriul ideal de a înfăptui dreptatea absolută, dar amână publicarea scrisorii cu o zi, perioadă de adânci frământări ale conștiinței.

Vizita lui Șerban Saru-Sinești la redacție completează cu noi destăinuiri imaginea despre Grigore Ruscanu, acestea fiind menite să-l determine să renunțe la

campania de presă. Tânărul află că tatăl său s-a sinucis cu revolverul adus de iubita sa, o actriță vulgară, pe ume Nora Ionescu. Eșecului social al acestuia i se adaugă și cel erotic, deoarece femeia știa că este ruinat și că nu o mai poate întreține și de aceea se hotărâse să îl părăsească.

În conștiința lui Gelu se amplifică astfel conflictul între dorința de a face dreptate la modul absolut și constatarea amară că dreptatea socială presupune compromisuri, pe care el nu le poate accepta. Cercul vicios al faptelor îi produce frământări adânci ale conștiinței. Publicarea scrisorii ar însemna dezonoarea publică a memoriei tatălui său, iar nepublicarea ei ar duce la compromisul inacceptabil de a considera un criminal și un delapidator reprezentantul absolut al Justiției.

Fiind inițial dezamăgit de ideea unei iubiri absolute, căci idealul său erotic, Maria Sinești, îl dezamăgește profund prin comportamentul ei familiar față de alți bărbați, Ruscanu este capabil de a depăși acest obstacol al existenței sale, prin refugierea în profesia sa de jurnalist al dreptății, de la care nu poate abdica.

Punctul culminant al piesei conține revelația dureroasă a dreptății determinată de compromisuri. În timp ce colegii săi de redacție hotărăsc abandonarea campaniei de presă în schimbul eliberării lui Boruga, considerând că viața unei familii este mai importantă decât o cauză, Ruscanu este consternat de constatarea faptului că dreptatea absolută este inaplicabilă. Singura rezolvare a conflictului interior este moartea sa, sfârșitul absolut al existenței într-o lume a compromisului.

Deznodământul prezintă refacerea finalului de destin al tatălui; Gelu Ruscanu se sinucide cu pistolul adus de Maria Sinești, rezolvând astfel dilema existențială, pe care nu o poate depăși.

7 Construcția personajului

Gelu Ruscanu este **personajul principal** al dramei de idei „Jocul ielelor". El reprezintă un tip nou de personaj în literatura română, prin care se concretizează deziderately formulat de Eugen Lovinescu, anume prezentarea conștiinței complexe a **intelectualului lucid**. Eroul piesei de teatru este **un inadaptat**, aflat într-o permanentă căutare a absolutului, aparținând categoriei spirituale în care se încadrează Ștefan Gheorghidiu, George Demetru Ladima, Fred Vasilescu, Andrei Pietraru sau Pietro Gralla.

Esența dramei derivă din trăsăturile personajului ei principal, **un om superior, deosebit**, condamnat să trăiască într-o societate care funcționează ca un „pat al lui Procust", condiționându-i existența de propriile ei reguli, inacceptabile pentru personaj.

Încă din didascalii, autorul îl caracterizează **în mod direct** astfel: „Gelu e un bărbat ca de 27-28 de ani, de o frumusețe mai curând feminină, cu un soi de melancolie în privire. [...] Privește totdeauna drept în ochi pe cel cu care vorbește și asta-i dă o autoritate neobișnuită."

Modalități de caracterizare

Majoritatea trăsăturilor sale reies **în mod indirect**, personalitatea eroului fiind constituită, în principal, din **însumarea mai multor perspective**, prin **tehnica modernă a oglinzilor paralele**. Astfel, pentru colegii de redacție, el este **un justițiar**, pentru Maria, este **omul superior și inteligent**, pe care nu a încetat să-l iubească, iar pentru Sinești este **un idealist incurabil, incapabil de a se adapta** lumii reale.

Evoluția sa de-a lungul dramei cunoaște două etape; inițial, se manifestă o încredere totală în posibilitatea înfăptuirii dreptății absolute, ulterior, personajul conștientizează un adevăr crud, inacceptabil, anume că dreptatea absolută este o iluzie.

Trăsături

Din discuțiile cu cei din jur, reiese **tăria sa de caracter** în a susține justiția ca instanță supremă în fața căreia toți indivizii sunt egali: „Noi urmărim legea pură și ideea de dreptate însăși. Legea asta este în noi. Dreptatea asta nu are privilegiați."

Dovedind **luciditate și perseverență** în confruntarea cu Sinești, reprezentantul corupt al Justiției, personajul îi aduce acestuia argumente logice în favoarea susținerii propriei teze: „Dumneata ai putea accepta ideea unui cerc pătrat?... sau gândul că doi și cu trei fac șase? Ei bine, așa nu pot eu suporta că dumneata ești ministrul Justiției! Al Justiției însăși!".

Verticalitatea caracterului său îl determină să facă demersurile necesare înștiințării opiniei publice despre faptele reprobabile ale ministrului și să lupte cu

îndârjire în numele adevărului, ca reprezentant al presei libere. Sineşti, un **politician** versat, reuşeşte însă, prin metoda ilicită a şantajului sentimental, să îl determine pe Gelu să se îndoiască de propriul model în viaţă, sperând că îl va atrage către compromis, anume muşamalizarea faptelor sale grave în schimbul păstrării neîntinate a memoriei tatălui său.

Conştiinţa lui Ruscanu se confruntă astfel cu o constatare inacceptabilă: dreptatea absolută este o iluzie. Conştientizarea dramei imposibilităţii de a se împlini spiritual, prin afirmarea ideilor în care crede, este sursa unei **autocaracterizări** sugestive: „Câtă luciditate, atâta existenţă şi deci atâta dramă."

Prins în „jocul ideilor", care devine ireversibil, **omul superior** nu acceptă compromisul şi, într-un moment de luciditate, provocat de îndelungi frământări ale conştiinţei, personajul recurge la sinucidere, alegând o salvare unică de la o situaţie pe care nu o poate depăşi; personajul nu se poate dezice de sine şi se dezice astfel de ceilalţi.

Într-o manieră sugestivă, Praida îl **caracterizează direct** pe Gelu Ruscanu astfel: „A avut trufia să judece totul... S-a depărtat de cei asemeni lui, care erau singurul lui sprijin... Era prea inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înţeleagă, nicio minte omenească nu a fost suficientă până azi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat."

Relaţia cu celelalte personaje

În relaţie cu Maria Sineşti, personajul îşi relevă superioritatea. Ea reprezintă o tipologie instituită de Camil Petrescu, anume femeia comună, înzestrată de individul superior cu trăsături unice, pe care însă aceasta nu le posedă, ceea ce reprezintă o sursă permanentă de dezamăgire. Frumoasă, hipersensibilă, ca şi Gelu, schimbătoare, Maria este incapabilă de a se ridica la nivelul intelectual al bărbatului pe care îl iubeşte şi de aceea afirmă cu sinceritate că nu îl poate înţelege: „Nu înţeleg nimic... De ce s-a omorât?".

În relaţie cu Şerban Saru-Sineşti, Gelu manifestă o puternică opoziţie faţă de modul acestuia de a percepe lumea. Din înfruntarea de orgolii, reiese însă pragmatismul omului politic şi idealismul jurnalistului; superior în planul Realia, Sineşti nu poate accede la superioritatea spirituală din Utopia, dar se mulţumeşte cu micile victorii ale existenţei sale viciate. Gelu Ruscanu îl desconsideră aproape în totalitate; îl apreciază însă, în mod tacit, pentru gestul de a-i ajuta tatăl, care însă, din nefericire, aparţine aceluiaşi cerc vicios al compromisului, ca şi ministrul Justiţiei.

9 Elemente moderne

„Jocul ielelor" este **o operă literară modernă** pentru că întruneşte trăsături definitorii ale acestei încadrări: este o dramă de idei, se fundamentează pe un mit autohton, adaptat omului modern, o conştiinţă profundă, dilematică. De asemenea, dezvoltă tipologia intelectualului lucid, inadaptat, prezentând frământările lăuntrice ale conştiinţei acestuia. În acest sens, acţiunea este succintă, conflictul principal petrecându-se în planul conştiinţei.

10 Încheiere

Camil Petrescu are meritul de a fi întemeietorul dramei de idei în literatura română, creând totodată un personaj complex, intelectualul, care trăieşte iluzia perfecţiunii şi relevă o latură superioară a fiinţei umane, anume nostalgia absolutului.

campania de presă. Tânărul află că tatăl său s-a sinucis cu revolverul adus de iubita sa, o actriță vulgară, pe ume Nora Ionescu. Eșecului social al acestuia i se adaugă și cel erotic, deoarece femeia știa că este ruinat și că nu o mai poate întreține și de aceea se hotărâse să îl părăsească.

În conștiința lui Gelu se amplifică astfel conflictul între dorința de a face dreptate la modul absolut și constatarea amară că dreptatea socială presupune compromisuri, pe care el nu le poate accepta. Cercul vicios al faptelor îi produce frământări adânci ale conștiinței. Publicarea scrisorii ar însemna dezonoarea publică a memoriei tatălui său, iar nepublicarea ei ar duce la compromisul inacceptabil de a considera un criminal și un delapidator reprezentantul absolut al Justiției.

Fiind inițial dezamăgit de ideea unei iubiri absolute, căci idealul său erotic, Maria Sinești, îl dezamăgește profund prin comportamentul ei familiar față de alți bărbați, Ruscanu este capabil de a depăși acest obstacol al existenței sale, prin refugierea în profesia sa de jurnalist al dreptății, de la care nu poate abdica.

Punctul culminant al piesei conține revelația dureroasă a dreptății determinată de compromisuri. În timp ce colegii săi de redacție hotărăsc abandonarea campaniei de presă în schimbul eliberării lui Boruga, considerând că viața unei familii este mai importantă decât o cauză, Ruscanu este consternat de constatarea faptului că dreptatea absolută este inaplicabilă. Singura rezolvare a conflictului interior este moartea sa, sfârșitul absolut al existenței într-o lume a compromisului.

Deznodământul prezintă refacerea finalului de destin al tatălui; Gelu Ruscanu se sinucide cu pistolul adus de Maria Sinești, rezolvând astfel dilema existențială, pe care nu o poate depăși.

7 Construcția personajului

Gelu Ruscanu este **personajul principal** al dramei de idei „Jocul ielelor". El reprezintă un tip nou de personaj în literatura română, prin care se concretizează dezideratul formulat de Eugen Lovinescu, anume prezentarea conștiinței complexe a **intelectualului lucid**. Eroul piesei de teatru este **un inadaptat**, aflat într-o permanentă căutare a absolutului, aparținând categoriei spirituale în care se încadrează Ștefan Gheorghidiu, George Demetru Ladima, Fred Vasilescu, Andrei Pietraru sau Pietro Gralla.

Esența dramei derivă din trăsăturile personajului ei principal, **un om superior, deosebit**, condamnat să trăiască într-o societate care funcționează ca un „pat al lui Procust", condiționându-i existența de propriile ei reguli, inacceptabile pentru personaj.

Încă din didascalii, autorul îl caracterizează **în mod direct** astfel: „Gelu e un bărbat ca de 27-28 de ani, de o frumusețe mai curând feminină, cu un soi de melancolie în privire. [...] Privește totdeauna drept în ochi pe cel cu care vorbește și asta-i dă o autoritate neobișnuită."

Modalități de caracterizare

Majoritatea trăsăturilor sale reies **în mod indirect**, personalitatea eroului fiind constituită, în principal, din **însumarea mai multor perspective**, prin **tehnica modernă a oglinzilor paralele**. Astfel, pentru colegii de redacție, el este **un justițiar**, pentru Maria, este **omul superior și inteligent**, pe care nu a încetat să-l iubească, iar pentru Sinești este **un idealist incurabil, incapabil de a se adapta** lumii reale.

Evoluția sa de-a lungul dramei cunoaște două etape; inițial, se manifestă o încredere totală în posibilitatea înfăptuirii dreptății absolute, ulterior, personajul conștientizează un adevăr crud, inacceptabil, anume că dreptatea absolută este o iluzie.

Trăsături

Din discuțiile cu cei din jur, reiese **tăria sa de caracter** în a susține justiția ca instanță supremă în fața căreia toți indivizii sunt egali: „Noi urmărim legea pură și ideea de dreptate însăși. Legea asta este în noi. Dreptatea asta nu are privilegiați."

Dovedind **luciditate și perseverență** în confruntarea cu Sinești, reprezentantul corupt al Justiției, personajul îi aduce acestuia argumente logice în favoarea susținerii propriei teze: „Dumneata ai putea accepta ideea unui cerc pătrat?... sau gândul că doi și cu trei fac șase? Ei bine, așa nu pot eu suporta că dumneata ești ministrul Justiției! Al Justiției însăși!".

Verticalitatea caracterului său îl determină să facă demersurile necesare înștiințării opiniei publice despre faptele reprobabile ale ministrului și să lupte cu

îndârjire în numele adevărului, ca reprezentant al presei libere. Sineşti, un **politician** versat, reuşeşte însă, prin metoda ilicită a şantajului sentimental, să îl determine pe Gelu să se îndoiască de propriul model în viaţă, sperând că îl va atrage către compromis, anume muşamalizarea faptelor sale grave în schimbul păstrării neîntinate a memoriei tatălui său.

Conştiinţa lui Ruscanu se confruntă astfel cu o constatare inacceptabilă: dreptatea absolută este o iluzie. Conştientizarea dramei imposibilităţii de a se împlini spiritual, prin afirmarea ideilor în care crede, este sursa unei **autocaracterizări** sugestive: „Câtă luciditate, atâta existenţă şi deci atâta dramă."

Prins în „jocul ideilor", care devine ireversibil, **omul superior** nu acceptă compromisul şi, într-un moment de luciditate, provocat de îndelungi frământări ale conştiinţei, personajul recurge la sinucidere, alegând o salvare unică de la o situaţie pe care nu o poate depăşi; personajul nu se poate dezice de sine şi se dezice astfel de ceilalţi.

Într-o manieră sugestivă, Praida îl **caracterizează direct** pe Gelu Ruscanu astfel: „A avut trufia să judece totul... S-a depărtat de cei asemeni lui, care erau singurul lui sprijin... Era prea inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înţeleagă, nicio minte omenească nu a fost suficientă până azi... L-a pierdut orgoliul lui nemăsurat."

Relaţia cu celelalte personaje

În relaţie cu Maria Sineşti, personajul îşi relevă superioritatea. Ea reprezintă o tipologie instituită de Camil Petrescu, anume femeia comună, înzestrată de individul superior cu trăsături unice, pe care însă aceasta nu le posedă, ceea ce reprezintă o sursă permanentă de dezamăgire. Frumoasă, hipersensibilă, ca şi Gelu, schimbătoare, Maria este incapabilă de a se ridica la nivelul intelectual al bărbatului pe care îl iubeşte şi de aceea afirmă cu sinceritate că nu îl poate înţelege: „Nu înţeleg nimic... De ce s-a omorât?".

În relaţie cu Şerban Saru-Sineşti, Gelu manifestă o puternică opoziţie faţă de modul acestuia de a percepe lumea. Din înfruntarea de orgolii, reiese însă pragmatismul omului politic şi idealismul jurnalistului; superior în planul Realia, Sineşti nu poate accede la superioritatea spirituală din Utopia, dar se mulţumeşte cu micile victorii ale existenţei sale viciate. Gelu Ruscanu îl desconsideră aproape în totalitate; îl apreciază însă, în mod tacit, pentru gestul de a-i ajuta tatăl, care însă, din nefericire, aparţine aceluiaşi cerc vicios al compromisului, ca şi ministrul Justiţiei.

9 Elemente moderne

„Jocul ielelor" este **o operă literară modernă** pentru că întruneşte trăsături definitorii ale acestei încadrări: este o dramă de idei, se fundamentează pe un mit autohton, adaptat omului modern, o conştiinţă profundă, dilematică. De asemenea, dezvoltă tipologia intelectualului lucid, inadaptat, prezentând frământările lăuntrice ale conştiinţei acestuia. În acest sens, acţiunea este succintă, conflictul principal petrecându-se în planul conştiinţei.

10 Încheiere

Camil Petrescu are meritul de a fi întemeietorul dramei de idei în literatura română, creând totodată un personaj complex, intelectualul, care trăieşte iluzia perfecţiunii şi relevă o latură superioară a fiinţei umane, anume nostalgia absolutului.

Varianta propusă: Suflete tari

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume într-un text dramatic.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 8 + 9
2. Ilustrează *modalitățile de construcție a unui text dramatic.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 8 + 9
3. Evidențiază *particularitățile de construcție a unui personaj.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 8 + 9
4. Evidențiază *relația dintre două personaje.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 8 + 9

1 Încadrare în epocă

Camil Petrescu se numără printre întemeietorii romanului românesc modern, fiind unul dintre reprezentanții perioadei interbelice a literaturii. Activitatea sa literară este vastă, abordând genurile liric, epic și dramatic. Operele eseistice promovează ideea de înnoire a literaturii române și de sincronizare a acesteia cu cea universală. **Dramaturgia** camilpetresciană se remarcă prin abordarea unei specii literare noi, anume **drama de idei**, cât și prin tematica ei, recurentă și în operele epice.

2 Definirea genului literar

Genul dramatic cuprinde opere literare destinate reprezentării scenice. Acestea sunt divizate în **acte**, alcătuite, la rândul lor, din **scene**, prin care se marchează intrarea sau ieșirea unui personaj ori schimbarea locului acțiunii. Autorul prezintă, **în mod indirect**, gândurile și sentimentele, prin intermediul personajelor, care comunică între ele, **dialogul** determinând înaintarea acțiunii. **Intervenția directă** a autorului este evidentă doar prin **didascalii**.

3 Definirea speciei literare

Drama este o specie a genului dramatic, în proză sau în versuri, care dezvoltă un conflict puternic între date contradictorii ale realității create, având un final grav, care îndeamnă la meditație. **Drama de idei** este un tip de dramă de factură eseistică, în care se prezintă confruntarea între teze, luând aspect de dezbatere. Acțiunea acesteia este schematică, în favoarea prelungirii dialogului. Deși este întemeietorul acestei specii literare în literatura română, Camil Petrescu îi neagă valoarea estetică, preferând denumirea de **dramă de conștiință sau dramă a absolutului**: „Teatrul nu este și nu poate fi altceva decât o întâmplare cu oameni... Teatrul de idei e o nesfârșită confuzie. Ideile trec, oamenii rămân [...] Viața e mai cuprinzătoare decât Ideea."

4 Enunțarea temei

Piesa de teatru **„Suflete tari"** este jucată prima oară pe scenă în 1922, fiind ulterior publicată în 1925. Ca **tematică**, ea prezintă drama autoiluzionării în iubire. Andrei Pietraru, personajul pricipal, face parte din aceeași categorie spirituală cu Ștefan Gheorghidiu, George Demetru Ladima, Fred Vasilescu, Gelu Ruscanu sau Pietro Gralla, reprezentând **tipul intelectualului lucid, inadaptat**, aflat în căutarea **iubirii absolute**.

5 Semnificația titlului

Titlul accentuează latura spirituală a protagoniștilor, Ioana Boiu-Dorcani și Andrei Pietraru, oameni superiori, care trăiesc o dramă la nivelul conștiinței.

6 Elemente de structură

Piesa de teatru este alcătuită din **trei acte**, care prezintă în mod gradat **conflictul interior** al conștiinței personajului principal. Andrei Pietraru, un spirit de excepție, dar care provine dintr-o categorie socială inferioară, aspiră la iubirea Ioanei, fiica boierului de viță veche, Matei Boiu-Dorcani. Coordonatele **conflictului exterior** derivă din imposibilitatea comunicării dintre membrii cuplului, Andrei și Ioana, generată de

incompatibilitatea lor socială, fiind completate de **conflicte secundare**, între Andrei și tatăl Ioanei, între Andrei și prințul Bazil Șerban.

Prologul dramei prezintă visul premonitoriu al personajului, în care privește „cu emoție și luare-aminte" un revolver, „lipindu-l" chiar de inimă. În această ipostază de grație, își închipuie că lumea propriilor iluzii devine realitate, că Ioana îl acceptă ca iubit, iar tatăl ei îl apreciază, recunoscându-i meritele: „valoarea personală", „devotamentul", „curajul moral". Lumea visului se dovedește, până la finalul piesei, incompatibilă cu planul real, ceea ce determină utilizarea pistolului pentru a elibera cugetul.

În **didascaliile** actului întâi, autorul descrie cadrul desfășurării acțiunii: „Clădire veche, cu ziduri groase ca de cetate"; alcătuiește totodată portretul personajului central, care îmbină trăsături fizice și morale, proiectându-i, încă de la început, personalitatea, într-o sferă superioară, a oamenilor unici, a căror conștiință se află într-o permanentă frământare determinată de aspirația către absolut. Viața spiritului este dominată de stări tensionate și de aceea manifestările sale exterioare sunt, de multe ori, inexplicabile. Timiditatea excesivă, hipersensibilitatea produc reacții contradictorii, inteligibile pentru cei din jur.

Inexplicabilă este, în aparență, decizia acestuia, prezentată în **expozițiune**, de a renunța la realizarea sa profesională, abandonând studiile și rupând logodna cu o fată foarte bogată. În esență, Pietraru aspiră la „o dragoste în stare pură" și, pentru a fi în preajma celei pe care o iubește, rămâne ani întregi în casa familiei Boiu, sperând că ea va observa superioritatea spiritului său.

Portretul acesteia este alcătuit pe baza reproducerii unui articol de ziar, scris de ziaristul Deciu, intitulat „Jupânița"; el denotă trăsăturile definitorii ale Ioanei: „O puteți vedea în fiecare zi la ora șase la Șosea. Dacă n-o cunoașteți, nu cereți nimănui să vi-o arate. O veți recunoaște spontan. Trece în goana trăsurii largi și elegante. Are ovalul chipului prea fin, ochii prea mari, gura prea expresivă, degetele prea subțiri [...] E descendentă a trei logofeți și patru spătari. Are treizeci de ani, zece milioane și nu s-a măritat încă [...]. Dar îl admiră mai cu seamă pe Stendhal și ar vrea să semene neapărat cu domnișoara de la Mole." Portretul denotă orgoliul apartenenței sociale, infatuarea, superioritatea asumată de aceasta. Portretul este completat de **caracterizarea directă** a autorului, din didascalii: „fantastă și inactuală [...] E înaltă cu părul și ochii negri, albă și stranie. O eleganță fără maiestate și o nervozitate integrală de animal de rasă [...]. Nu râde niciodată, dar surâde adesea, un surâs nervos și ironic."

În esență, Ioana Boiu este o visătoare, care nu și-a definit exact scopurile în viață, este o personalitate puternică și frapantă, o ființă superioară, ca și Andrei. Modelul său este Suzana Boiu, a cărei descendentă era, cea care se măritase din mărinimie cu un haiduc, salvându-l astfel de la condamnarea la moarte. Mândră de o asemenea proveniență nobilă, Ioana afirmă: „o simt în sângele meu mai mult ca pe oricare dintre strămoși", ceea ce îi oferă speranțe lui Andrei, care provine dintr-o familie de țărani și aspiră la inima fetei.

Contrar iluziilor fabricate de personaj, Ioana îl desconsideră total, mărturisindu-i Mariei Sinești, prietena sa, că timiditatea lui i se pare ridicolă și că este nehotărât și laș. Interlocutoarea sa încearcă să o convingă că, de multe ori, ceea ce în aparență reprezintă niște defecte, pot fi în esență calități, intuind inteligența și sensibilitatea tânărului; totuși, Ioana continuă să-l catalogheze drept „un biet ratat".

Dialogul dintre Andrei și prietenul său, Culai Darie, este semnificativ pentru dezlegarea enigmei spirituale a celui dintâi, care petrecuse deja șase ani din viață ca bibliotecar în casa Boiu, ratând o carieră strălucită și o viață de familie împlinită. Deși Culai intuiește sentimentele pe care Andrei le are pentru Ioana, remarcă absurdul situației: „De ce o iubești?". Menționează apoi incompatibilitatea socială dintre cei doi, formulând o explicație logică a acestei situații legată de aspirația prietenului său către absolut și de orgoliul acestuia de a cuceri o ființă superioară. Culai susține astfel că Andrei nu este atras de calitățile Ioanei, ci de ideea că ea reprezintă idealul său de împlinire socială orgolioasă: „O iubești pentru că e

descendenta unei familii străvechi, o iubeşti pentru bogăţia ei. Da, asta-i. E ceva în tine, nemăsuratul tău orgoliu, care ar fi iubit-o şi fără s-o fi văzut-o vreodată [...] Robul din tine visează.".

Andrei îi dă dreptate lui Culai, afirmând că o iubeşte pe fată din orgoliu, pentru că aceasta este „un exemplar unic", „o ființă depărtată de lume, de forfota de toate zilele". Totuşi, afirmă că dragostea lui este completă, pentru că preţuieşte întreg ansamblul acestei fiinţe, inteligenţa, frumuseţea, numele, palatul, tot ceea ce „o înalţă de n-o mai ajunge nimeni".

Intangibilitatea Ioanei o transformă în idealul erotic al lui Andrei Pietraru, cel care devine sclavul obsesiei, de la care nu se poate sustrage prin nicio metodă. Această stare de frământare perpetuă este identificată de personaj cu „o boală", afirmând: „Unii mor de cancer, alţii de tuberculoză... Eu voi muri pentru că am avut nenorocirea s-o cunosc pe domnişoara Ioana Boiu. O boală incurabilă". Deşi este conştient că pasiunea sa îl va distruge, aducându-i sfârşitul, se resemnează în incapacitatea de a renunţa la ea.

Iluzia că Ioana ar fi interesată de soarta lui este întreţinută de Elena, cea care îl iubeşte pe Andrei şi care, pentru a-l vedea fericit, îi spune că domnişoara se preocupă de soarta lui, manifestându-şi îngrijorarea în ceea ce priveşte duelul la care îl provocase tânărul orgolios pe prinţul Bazil Şerban, pretendentul Ioanei. În realitate însă, aceasta dispreţuieşte categoria socială din care el provine, afirmând că este ofensator pentru o persoană din înalta societate „să ucidă în duel un bibliotecar", „un salariat" al tatălui său.

Culai Darie îl sfătuieşte pe tânăr să renunţe la autoiluzionare, mai ales că auzise, ascultând la uşă, că fata a afirmat că e nedemn pentru Bazil să se dueleze cu servitorul lor. Deşi Andrei mai crede că aceasta se teme pentru viaţa lui, aspiraţia către împlinirea erotică alături de Ioana începe să se destrame.

Intriga piesei constă în formularea deciziei acestuia de a proba cât mai repede posibilitatea împlinirii în iubire, hotărându-se să recurgă la sinucidere dacă, spune el, „astă-seară până la ora 12 nu îi voi fi sărutat mâna la ea, în iatac..."

Dialogul dintre Andrei şi Ioana reprezintă un moment-cheie al piesei, determinând **desfăşurarea acţiunii**, care denotă confruntarea sentimentelor puternice cu orgoliul. Ea îl tratează distant şi ironic, iar el îi mărturiseşte că o iubeşte, printr-o declaraţie de dragoste încărcată de o profundă sensibilitate şi de sinceritate: „Acum, când plec, aş vrea să ştiţi [...] că toate bucuriile şi durerile mele au înflorit în umbra dumneavoastră. Că ochii mei au căutat sfioşi şi dornici spre dumneavoastră [...] Că tot palatul mi se părea pustiu când nu eraţi aici... şi totul se umplea de lumină când vă auzeam paşii [...] că de ani de zile nu am mai putut lucra nimic, că mi-am zădărnicit viaţa din cauza dumneavoastră."

Ioana pare fermecată de vorbele măiestrite ale tânărului, dar, când aude că acesta hotărâse să se sinucidă la miezul nopţii, îl acuză că joacă un rol, inspirat de subiectul romanului „Roşu şi negru", scris de Stendhal, în care Julien Sorel, personajul principal, decide să-şi ia viaţa dacă nu va reuşi să o convingă pe doamna de Renal că o iubeşte. Deşi Andrei nu citise romanul, iar vorbele sale sunt rodul unor puternice frământări ale conştiinţei, generate de sentimente puternice, domnişoara nu-l crede, îl ironizează, tratându-l cu nervozitate şi dezgust: „Continuă... continuă, te rog... vreau să văd până unde mergi cu păpuşăria asta."

Conflictul exterior se amplifică treptat, remarcându-se superioritatea spirituală a lui Andrei, care o domină verbal pe Ioana, determinând-o să înţeleagă că el trăieşte o dramă. Faptul că ea îl respinge din orgoliu, îl determină pe acesta să îşi dea seama că idealul erotic la care visa nu se suprapune perfect peste realitatea personalităţii Ioanei. La final, are îndrăzneala de a o cuprinde în braţe, fără a ţine cont de murmurul ei stins. Autorul comentează gestul în indicaţiile scenice. Împotrivirea sa sună ca o lamentaţie inutilă, un fel de „«lasă-mă», «lasă-mă», de femeie care «cade»" şi care îi produce tânărului dezgust, căci aspiraţia lui era mult

mai înaltă: „Aproape o azvârle pe covor, privind-o cu dispreț. El a vrut-o pe jupânița."

Totuși, Ioana devine, în taină, amanta lui Andrei, dar când acesta îl înștiințează pe Matei Boiu-Dorcani de intenția sa de a o lua de soție, primește injurii grave de la boier, care îl catalogheează drept „vânător de zestre" și, în semn de protest, decide să se retragă definitiv la moșia de la țară.

Punctul culminant al piesei îl constituie momentul în care Ioana îl surprinde pe Andrei îmbrățișând-o pe Elena, de la care acesta își lua rămas-bun, interpretând gesturile lor familiare ca pe o trădare. Chiar dacă tânărul îi spune că se va sinucide pentru a-i demonstra că o iubește, Ioana este de neînduplecat, considerându-l un ipocrit, care nu poate depăși condiția de „slugă".

Deznodământul dramei prezintă sinuciderea lui Andrei Pietraru, care se împușcă în inimă și care adresează Ioanei Boiu ultimele sale cuvinte: „Pe dumneata te-am ucis în mine... Ești moartă... mai moartă decât dacă n-ai fi existat niciodată.". Gestul final al eroului central este simbolic, determinând sfârșitul autoiluzionării prin moartea unei conștiințe frământate, care înălțase o femeie comună la rangul nemeritat de pereche ideală a sa.

7 Construcția personajului

Andrei Pietraru este **personajul principal** al dramei de idei. El reprezintă **tipul intelectualului lucid și inadaptat**, a cărui existență se concentrează asupra **căutării absolutului, prin intermediul iubirii**. Drama conștiinței sale derivă, în principal, din discrepanța dintre lumea interioară a propriilor frământări generate de o iubire neîmpărtășită și lumea exterioară, reală, a „jupâniței" orgolioase, care îl desconsideră.

Modalități de caracterizare

Portretul său, care îmbină **trăsături fizice și morale** este realizat, **în mod direct**, de către autor, în **didascalii**: „un tânăr ca de treizeci de ani, înalt, delicat, fără să fie slab. Păr castaniu, fața palidă și ochii verzi-albaștri, foarte puternici și pătrunzători. Are o figură obosită, de om mistuit de o frământată viață interioară. Fire bolnăvicios de impresionabilă, când prea timidă, când excesiv de violentă...". Această caracterizare succintă denotă, în special, **timiditatea, hipersensibilitatea, delicatețea eroului**.

Andrei Pietraru trăiește o iluzie, pe altarul căreia sacrifică întreaga sa existență. **Fire visătoare și sensibilă**, tânărul identifică idealul său erotic cu Ioana Boiu, o ființă superioară, de proveniență nobiliară, care însă nu-i împărtășește sentimentele, iar aparența împlinirii visului de iubire reprezintă, pentru aceasta, doar impulsul de a reacționa precum modelul său, Suzana Boiu.

Trăsături

Dialogul tânărului cu celelalte personaje ale piesei denotă confruntarea dintre utopia împlinirii spirituale a tânărului și realitatea dureroasă a eșecului erotic. Șerban Saru-Sinești, de exemplu, îi oferă tânărului o lecție de pragmatism, expunându-i inutilitatea credinței în „dragoste în stare pură", pentru că realitatea e mult mai complexă, iar „firul vieții trebuie răsucit cu dușmănie". **Perseverența** cu care personajul crede în idealul său îl determină să nu ia în seamă sfaturile primite, continuând procesul **autoiluzionării**.

Prietenul său, Culai Darie, îi aduce la rândul său argumente viabile în vederea renunțării la himera care îi bântuie existența, relevând, **indirect**, **capacitatea intelectuală superioară** a eroului: „Știu eu ce ai fi putut să ajungi? Noi credeam că poate vei fi un profesor mare, un savant, unii credeau că vei deveni scriitor chiar. Dar nimeni nu bănuia că vei deveni om de casă boierească.".

Trecând peste **ambiție și orgoliu** puternic, Andrei urmărește împlinirea unui vis superior de iubire, în slujba căruia pune drept miză propria sa viață. Când însă o cunoaște mai bine pe „jupânița", se arată **dezgustat** de felul ei de a fi, aflat în discrepanță totală cu aparențele acesteia. **Tenacitatea** îl determină să nu renunțe la împlinire, ignorând injuriile aduse de tatăl fetei.

Andrei își dovedește **superioritatea spiritului** atât în dialogul cu aceasta, pe care este capabil să o convingă de sinceritatea trăirilor sale, cât și în **onestitatea** cu care îi vorbește boierului despre intențiile sale serioase de a se căsători cu fiica sa, deși

aceasta îi devenise amantă. Femeia relevă o latură schimbătoare a caracterului, aflată în antiteză cu **statornicia** bărbatului, atunci când interpretează eronat gestul lui față de Elena și persistă în eroare până la dovada supremă.

Sinuciderea personajului este simbolică, fiind anticipată încă din Prolog, în care este prezentat un moment al său de reverie. Acesta denotă **capacitatea sa premonitorie**, căci Andrei este convins că dragostea sa e ca „o boală" incurabilă. Cuvintele finale ale eroului adresate Ioanei exprimă o dorință puternică de a ucide ceea ce a creat, anume o Ioana ideală, fără corespondent în realitate.

Relația cu celelalte personaje

În relație cu „jupânița", eroul se dovedește **superior**; pe când aceasta dezvăluie o latură superficială a personalității sale, Andrei este dominat de statornicie, de profunzime intelectuală și acțională.

8 Elemente moderne

Fiind o dramă de idei care prezintă o conștiință profundă, dilematică, „Suflete tari" dezvoltă tipologia intelectualului lucid, inadaptat. Totodată, sunt prezentate frământările lăuntrice ale eroului, conflictul principal petrecându-se în planul conștiinței sale, ceea ce conferă scrierii caracter modern.

9 Încheiere

Camil Petrescu are meritul de a fi întemeietorul dramei de idei în literatura română, creând totodată un personaj complex, intelectualul, care trăiește iluzia perfecțiunii și relevă o latură superioară a ființei umane, anume nostalgia absolutului.

Varianta propusă:

Iona

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume într-un text dramatic.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 7 + 8

3. Ilustrează *modalitățile de construcție a unui text dramatic.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

2. Evidențiază *particularitățile de construcție a unui personaj.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 8

1 Încadrare în epocă

Marin Sorescu este un scriitor reprezentativ al perioadei postbelice a literaturii, autor al unei opere vaste, care cuprinde toate cele trei genuri literare. Piesele sale de teatru s-au bucurat de o primire excepțională națională și internațională, drama „Iona" fiind reprezentată pe marile scene ale lumii.

Apariție

Aceasta a constituit debutul lui Marin Sorescu în ceea ce privește dramaturgia. Este scrisă în 1965, fiind publicată în 1968, în revista „Luceafărul" și inclusă în trilogia intitulată „Setea muntelui de sare", alături de alte două drame, anume „Paracliserul" și „Matca". Titlul trilogiei este semnificativ și sugerează căutarea perpetuă a absolutului.

2 Definirea genului literar

Genul dramatic cuprinde opere literare destinate reprezentării scenice. Acestea sunt divizate în **acte**, alcătuite, la rândul lor, din **scene**, prin care se marchează intrarea sau ieșirea unui personaj din scenă ori schimbarea locului acțiunii. Autorul prezintă, **în mod indirect**, gândurile și sentimentele, prin intermediul personajelor, care comunică între ele, **dialogul** determinând înaintarea acțiunii. **Intervenția directă** a autorului este evidentă doar prin **didascalii**.

3 Definirea speciei literare

Drama este o specie a genului dramatic, în proză sau în versuri, care dezvoltă un conflict puternic între date contradictorii ale realității create, având un final grav, care îndeamnă la meditație.

Piesa de teatru **„Iona"**, subintitulată „tragedie în patru tablouri", are un singur personaj, care dialoghează cu sine, într-un solilocviu de natură filosofică, pe **tema** destinului uman. Această operă literară este reprezentativă pentru **teatrul modern**.

Sursa de inspirație

Drama lui Sorescu are drept **sursă de inspirație** mitul biblic al lui Iona. Personajului mitic i se încredințase misiunea de a propovădui cuvântul lui Dumnezeu în cetatea Ninive. Copleșit de povara misiunii, acesta fuge, îmbarcându-se pe o corabie, dar Domnul îl pedepsește și trimite o furtună puternică pe mare, ceea ce îi determină pe corăbieri să-l arunce în valuri pe intrus, pentru a potoli urgia. Iona este înghițit de un monstru marin, în pântecele căruia petrece trei zile și trei nopți, după care este iertat de Dumnezeu, care poruncește monstrului să îl elibereze pe uscat.

Dramaturgul adaptează valențele mitului la problematica omului modern, corelându-l cu latura existențială a destinului omenirii, autorul afirmând: „Îmi vine să spun că Iona sunt eu... Cel care trăiește în Țara de Foc este tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite. Iona este omul în condiția lui umană, în fața vieții și în fața morții".

4 Semnificația titlului

Titlul este un substantiv propriu, care desemnează numele personajului principal, nume preluat din Biblie. Dramaturgul are însă certitudinea că, „în vreo limbă veche", „Io" înseamnă „eu", devenind simbolic și reprezentând individul, în general.

5
Elemente de structură

Piesa este alcătuită din **patru tablouri**, are **un singur personaj** și **doi figuranți**, Pescarul I și Pescarul II. Modul de expunere este **solilocviul**, numit și **monolog dialogat**, în care individul vorbește cu dublul său. Autorul intervine, în **mod direct**, în **didascalii**, oferind explicații asupra problematicii piesei.

Drama debutează cu **indicații scenice** lămuritoare asupra naturii personajului: „Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și-și răspunde [...] Se dedublează și se «strânge» după cerințele vieții sale interioare..."

Incipitul piesei se axează pe dorința personajului de a-și auzi ecoul, în timp ce își strigă numele, din nevoia acerbă de a comunica. Motivul dublului, ca unic partener de „dialog", derivă din cel al singurătății.

Tabloul I

Expozițiunea din **primul tablou** îl prezintă pe Iona ca fiind un pescar pasionat, dar ghinionist, care se află pe o mare bogată în pește. Își manifestă astfel dorința de a pescui „într-o altă mare", ceea ce trădează speranța sa într-o compensație a nenorocului, dar într-o altă existență. Compensația se ivește doar în vis, aceasta oferindu-i o pradă bogată.

După eșecul pescuitului direct din mare, pescarul fără noroc preferă să prindă pești dintr-un acvariu: „[...] de câte ori plec la pescuit, iau și acvariul. Când văd că e lată rău, că am stat o zi întreagă degeaba, scot undița și o arunc în acvariu". Chiar dacă „au mai fost prinși o dată", chiar și peștii captivi „trag greu". Iona are astfel sentimentul ratării și al incapacității de a-și schimba destinul, fiind constrâns să-și accepte eșecul, mulțumindu-se cu peștii prinși de oameni norocoși.

Personajul este un idealist. El compară destinul oamenilor cu cel al peștilor, care „trec prin nade frumos colorate" în intenția de a prinde una. Raționamentul său este o algorie, care face aluzie la tentațiile vieții, dar și la idealul pe care fiecare îl caută de-a lungul existenței. Totuși, înainte de a ajunge la împlinirea speranțelor, intervine finalul, căci „ni s-a terminat apa", așa cum afirmă în mod simbolic personajul.

La sfârșitul primului tablou se conturează **intriga** piesei, Iona fiind înghițit de peștele uriaș, pe a cărui gură se afla când a aruncat năvodul. „Intrarea" simbolică în burta peștelui este marcată și de pierderea identității și identificarea cu peștii: „Noi, peștii, înotăm..."

Tabloul al doilea conturează **desfășurarea acțiunii** și debutează cu motivul captivității umane într-un spațiu claustrant, motiv asociat cu trecerea implacabilă a timpului. Pentru personaj „e târziu", fiind predestinat, fără posibilitatea de a se sustrage.

Tabloul al II-lea

Teama de necunoscut îl determină să invoce obiecte care aparțin universului său familiar, cum ar fi „salcâmul din fața casei", „papucii de lângă pat", „cuierul", „tablourile", iar întunericul total este asociat morții, ceea ce îl determină să dorească să împartă universul cu ceilalți oameni, simțind nevoia de solidaritate, de comuniune. Constatarea fermă că nu îi este somn denotă încrederea că firul vieții continuă, în speranța unei compensații, întrebându-se totuși retoric: „de ce trebuie să se culce toți oamenii la sfârșitul vieții?", intuind deci implacabilitatea destinului fiecăruia.

Ca rod al unei iluminări divine, personajul revine la conștiința sinelui, afirmând: „sunt înghițit". Certificarea condiției sale necesită dovezi palpabile; astfel, Iona își ia în stăpânire eul, constatând că poate merge, poate vorbi, neputând păstra tăcerea „de frică". Liniștea este echivalentă „pustietății", care îl înconjoară, iar el se teme de singurătate și de aceea preferă să comunice permanent cu dublul său.

Tot în mod spontan, urmând șirul gândurilor, neîntrerupt niciun moment, Iona își exprimă propriul ideal, anume acela de a construi „o bancă de lemn în mijlocul mării", pentru a se putea odihni „pescărușii mai lași" și vântul.

Inventivitatea, dar și naivitatea personajului determină ideea unei creații fără utilitate practică, utilă însă în planul spiritual, definită de personaj ca „un locaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului."

Tabloul al III-lea

Tabloul al treilea prezintă drept cadru al acțiunii interiorul Peștelui II, care înghițise Peștele I, o metaforă care face referire la existența umană, printr-o sugestie acvatică: „peștele cel mare înghite peștele cel mic". Pe fundal este așezată „o mică moară de vânt", simbol al zădărniciei existenței umane.

Deși se află claustrat în burțile peștilor, personajul își demonstrează latura optimistă a personalității, trăind cu speranța că va ieși din captivitate, printr-o naștere simbolică. Recurge apoi la analogia dintre propria situație și cea a pruncului din burta mamei, care simte, de asemenea, nevoia de a comunica permanent cu ceilalți copii nenăscuți. Implicațiile benefice ale comunicării sunt resimțite de individ de dinainte de a se naște.

Dintr-o dată își fac apariția Pescarul I și Pescarul II, „cu câte o bârnă în spinare"; ei nu sunt capabili să comunice, dar Iona se bucură de prezența lor și ar dori să-i însoțească pentru a scăpa de singurătate, însă aceștia sunt atât de diferiți încât nu-și pot asuma un destin comun. Personajul este un idealist, pe când figuranții sunt firi pragmatice, care preferă să-și accepte soarta cu specific acțional, decât să comunice cu cei din jur.

Iona nu încetează să creadă în sine, afirmând: „o scot eu la capăt într-un fel și cu asta, nicio grijă!". Pescarii ies din scenă, iar personajul, aflat încă sub impresia întâlnirii surprinzătoare cu cei doi oameni, hotărăște să pună în practică un gând anterior, anume acela de a face o fereastră, căci „dacă nu există ferestre, ele trebuie inventate". În mod ingenios, acesta folosește propria unghie pentru a crea ceea ce-și dorește, devenind însuși „o unghie", „una puternică, neîmblânzită, ca de la piciorul lui Dumnezeu". Se transformă astfel într-o armă de luptă contra unui destin neprielnic. Dar eliberarea din interiorul peștelui al doilea presupune captivitatea în stomacul peștelui al treilea.

Comunicând în continuare cu sine, Iona se gândește la mama sa și dorește să-i scrie un bilet prin care să o roage să-l nască din nou. Sentimentul actual al eșecului determină dorința unei noi existențe compensatorii. Nașterea sa trebuie perpetuată la nesfârșit, generând o multitudine de vieți pentru idealistul Iona, care își implora mama: „naște-mă mereu". Gândul de a-i scrie acesteia este pus în practică prin sacrificiu personal, căci el își taie „o bucată de piele", pe care scrie cu propriul sânge și așază mesajul în bășica peștelui. Fiind însă ghinionist, o sparge din greșeală, iar comunicarea cu exteriorul devine iluzorie.

Finalul tabloului al treilea este dominat de sentimentul spaimei spontane a personajului, care se simte privit de o mulțime de ochi ai „puilor monstrului de mare", „cei nenăscuți, pe care-i purta în pântec". Coșmarul că aceștia îl vor devora simbolizează suferința claustrării, care devine de nesuportat.

Tabloul al IV-lea

Tabloul al patrulea îl surprinde pe Iona în gura ultimului pește spintecat: „barba [sa] fâlfâie afară, unde se zărește o plajă.". El se bucură sincer de momentul ieșirii din captivitate, moment care prezintă **punctul culminant** al piesei, ajungând să aprecieze simplitatea, banalitatea realității, respirând aerul curat din exterior.

Pustietatea se prelungește însă și dincolo de granițele temniței; Iona este singur, cu excepția câtorva momente când, prin fața sa, trec cei doi pescari „muți", purtându-și în continuare bârnele.

Privind către zarea îndepărtată, personajul observă că întreg orizontul nu este decât „o burtă de pește", prelungită la infinit printr-o multitudine de burți. Se zărește astfel „un șir nesfârșit de burți, ca niște geamuri puse unul lângă altul", o eternă claustrare. Eliberarea se conturează ca o iluzie, claustrarea persistă, iar Iona se simte „închis între toate aceste geamuri".

Finalul piesei constă în conștientizarea deplină a identității, personajul afirmând cu tărie: „Iona. Eu sunt Iona"; el recurge la sinucidere, spintecându-și burta cu un cuțit, moartea reprezentând singura modalitate de eliberare. Cuvintele sale finale, care preced tăcerea veșnică, „Răzbim noi cumva la lumină", exprimă încrederea acestuia că, într-o altă dimensiune existențială, va dobândi libertatea spirituală.

6
Construcția personajului

Ipostaze

Iona este **personajul principal** al dramei omonime, conturat în mod simbolic, prin tehnica inovatoare a solilocviului. În didascalii, autorul îi schițează **în mod direct portretul moral**, afirmând: „Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și răspunde, se comportă ca și când în scenă ar fi două personaje." **Motivul dublului** cu care acesta dialoghează permanent se conturează astfel ca o modalitate de a-și înfrunta destinul prin **comunicare**.

Pornind de la personajul biblic, de care eroul piesei se deosebește însă, dramaturgul conturează un personaj încadrat **tipologiei vinovatului fără vină,** fiind supus claustrării, ca o etapă a fatumului personal, nicidecum ca pedeapsă.

Iona reprezintă **individul însingurat, idealist, dornic de a interacționa** cu alți oameni, **dependent de comunicare**. Aventura sa inițiatică este, de fapt, o perpetuă **căutare a sinelui**, a identității **pescarului ghinionist**, care, deși își acceptă soarta, nu o agreează, dorindu-și să renască într-o manieră privilegiată.

Pescarul ghinionist

Prima ipostază a personajului este aceea de **pescar ghinionist.** Pescuitul în acvariu, o simulare a vocației, denotă **o conștiință personală a ratării**, dar care nu afectează **dârzenia** personajului de a pescui în continuare, de a căuta o ieșire din impasul existențial în care se află.

Fascinația pe care o exercită marea asupra sa relevă un individ **sensibil**, cu **disponibilitate sufletească, iubitor de frumos**, capabil de a gândi metaforic lumea, asemănată cu undele apei, pe care o privește, având **nostalgia absolutului**.

Imaginația personajului este evidentă, căci imaginea mării trezește în conștiința sa asocieri referitoare la problematica existenței însăși: „- Ce mare bogată avem! - Habar n-aveți câți pești mișună pe aici. - Cam câți? - Dumnezeu știe: mulți. - (Cu uimire) O sută? -Mai mulți. - Cam cât a număra toată viața? - Mai mulți. - Atunci, cât a număra toată moartea? - Poate, că moartea e foarte lungă. -Ce moarte lungă avem!". Imensitatea mării este comparată cu măreția vieții, iar peștii sunt ca oamenii, într-o permanentă căutare a sinelui și a idealului.

Individul captiv

A doua ipostază a personajului este aceea de **individ captiv**, care își păstrează însă optimismul, concretizat în **speranța unei eliberări**. Aventura inițiatică debutează prin instaurarea întunericului, prilej de luminare interioară, de luare în stăpânire a sinelui, dar și de asociere sugestivă cu viața intrauterină a individului, aflat în starea de grație a ocrotirii materne absolute.

Iona pornește cu **teamă** în aventura inițiatică, iar **logosul** este cel care îl însoțește pe tot parcursul călătoriei către sine. **Dorința acerbă de comunicare** nu-l părăsește nicio clipă, fiind o modalitate de refulare a eșecului existențial.

Solilocviul demonstrează **capacitatea intelectuală superioară** a personajului, care tratează probleme filosofice variate într-o manieră firească, gândurile înșiruindu-se în mod spontan, dar coerent.

Personajul se **autoiluzionează** permanent, dorindu-și libertatea și anihilarea spaimei de singurătate prin sugestie: „fac ce vreau, vorbesc. Să vedem dacă pot să și tac. Să-mi țin gura. Nu mi-e frică".

Iona este **un visător**, care dorește să înfăptuiască ceva demn de sine în lumea limitată în care trăiește și, de aceea, propune construirea unei bănci în mijlocul mării, pentru pescăruși și vânt, de fapt, un locaș prielnic pentru spirit.

Personajul devine **încrezător în capacitatea sa** de a se elibera, spintecând **curajos** burțile peștilor, luptând pentru valoarea în care crede cu tărie. De această dată, gândurile sale sunt dublate de imboldul de a acționa, el spintecând burțile peștilor cu propria unghie. Captivitatea sa pare interminabilă, dar Iona își păstrează **jovialitatea**, implorându-și mama să îl nască din nou, dovedind **o dragoste puternică față de viață.**

Cu toate că în ultimul tablou reușește să se elibereze, personajul este **nefericit** pentru că, spune el, „fericirea nu vine niciodată atunci când trebuie". De fapt, **tristețea** sa derivă din conștiința imposibilității de a se elibera, căci universul este o burtă imensă de pește. Singurătatea mistuitoare din interior se prelungește și în

planul exterior. Drama vieţii oricărui individ se naşte din limitarea sa, **prin supunerea** spiritului de către limitele implacabile ale destinului.

Individul liber

Iluminarea reprezintă descoperirea sinelui, Iona afirmând orgolios: „Eu sunt Iona", ca rezultat al aventurii iniţiatice parcurse. Ultima ipostază a eroului este reprezentată de **personajul eliberat prin moarte** simbolică, de temniţa propriului destin. Piesa se încheie cu o replică ce sugerează **fericirea regăsirii sinelui** şi asumării lui dincolo de graniţele sorţii. Retragerea personajului în forul interior este un act profund conştient, care derivă din **incapacitatea de a mai supravieţui în singurătate şi claustrare.**

Criticul literar Nicolae Manolescu oferă o interpretare sugestivă finalului dramei: „Gestul final al eroului nu e o sinucidere (fiindcă el nu se dă bătut: întoarcerea cuţitului împotrivă-şi trebuie interpretată simbolic!), ci o salvare. Singura salvare - care înseamnă că lupta continuă şi după ce condiţia tragică a fost asumată.".

O inovaţie a teatrului modem este reprezentată de absenţa altor personaje, Iona fiind nevoit să se dedubleze pentru a comunica. Cei doi figuranţi sunt incompatibili spiritual cu acesta şi de aceea ei nu pot stabili o relaţie. Singurul cu care personajul se află în strânsă legătură este sinele, cu care poate imagina **dialogul**.

7 Elemente moderne

Piesa de teatru „Iona" este o **operă literară modernă,** care se încadrează **curentului neomodernism,** pentru că întruneşte trăsături definitorii ale acestei clasificări: este o dramă cu textură ideatică adâncă, se fundamentează pe un mit biblic, adaptat omului modern, o conştiinţă profundă, dilematică. Dezvoltă tipologia însinguratului, inadaptat la realitatea căreia îi aparţine, prezentând frământările lăuntrice ale conştiinţei, redate prin maniera inovatoare a solilocviului, îmbinând motivul dublului, cu cel al sorţii schimbătoare şi al timpului; conflictul principal se petrece în planul conştiinţei.

8 Încheiere

Drama sorescianā se axează pe evidenţierea unui personaj-prototip al umanităţii, care exemplifică, prin destinul personal, capacitatea de a se elibera spiritual de captivitate şi singurătate, prin luarea în stăpânire a sinelui.

Varianta propusă: Malul Siretului

Încadrare în epocă

Vasile Alecsandri este cel mai de seamă reprezentant al perioadei paşoptiste a literaturii române, fiind supranumit de Mihai Eminescu, în poezia „Epigonii", „rege al poeziei", spre deplina recunoaştere a meritelor sale pentru întreaga activitate creatoare.

Tematică

Creaţia sa îmbină elemente romantice şi clasice într-un ansamblu preponderent autohton, de o mare fineţe, care îi certifică valoarea peste timp.

Ciclul „Pasteluri" a fost publicat în revista „Convorbiri literare", între 1868 şi 1869, constituind etapa deplinei maturităţi artistice a autorului, dominată, la nivelul formei, de rigorile clasice.

Definirea speciei literare

Pastelul este specia literară a genului liric în versuri, creată şi perfecţionată, în literatura română, de Vasile Alecsandri, în care se descrie un tablou de natură, în mod direct, poetul exprimându-şi sentimentele faţă de peisajul zugrăvit. Termenul de „pastel" este preluat din pictură, desemnând un peisaj în creion moale, uşor colorat. Poezia preia trăsăturile operei plastice, bazându-se pe descriere, la care se adaugă profunda corespondenţă între sentiment şi tabloul de natură schiţat şi prezentarea peisajelor în mişcarea ciclică a anotimpurilor.

Din cele aproximativ treizeci de poezii-pastel scrise de Alecsandri, se pot desprinde toate fazele celor patru anotimpuri: „Oaspeţii primăverii", „Cucoarele", „Plugurile", „Concert în luncă", „Bărăganul", „Serile de la Mirceşti", „Sfârşit de toamnă", „Gerul", „Viscolul", „Mezul iernei", „Iarna" ş.a. În ceea ce priveşte **universul lor tematic**, G. Călinescu afirma: „«Pastelurile» sunt un calendar al spaţiului rural şi al muncilor câmpeneşti."

Enunţarea temei

Poezia „Malul Siretului" a fost publicată în „Convorbiri literare", în mai 1869. **Tema** ei este prezentarea naturii, considerată de autor spaţiul vital al eternei regenerări.

Semnificaţia titlului

Titlul denumeşte o locaţie reală foarte dragă autorului, malul râului Siret, pe care are posibilitatea să-l admire în plimbările prin împrejurimile moşiei sale de la Mirceşti.

Elemente de structură şi compoziţie

Poezia este alcătuită din **patru catrene cu versuri lungi** (15-16 silabe), **ritm trohaic** şi **rimă împerecheată**, avand **două secvenţe lirice**. Ea conţine descrierea unui peisaj matinal feeric. Structural, poezia este construită pe baza unei scheme duale: debutează cu un peisaj de natură, surprins în ansamblul său şi se încheie cu un element concret, care atrage atenţia eului aflat într-o stare contemplativă.

Descrierea peisajului

Prima secvenţă lirică surprinde momentul îngânării dintre noapte şi zi: „aburii uşori" ai întunericului sunt comparaţi cu „fantasme", care dispar pe nesimţite. Atmosfera creată este dominată de mister, potenţat de imaginea „râului luciu" personificat, care „se-ncovoaie sub copaci", fiind comparat cu „un balaur" cu „solzii de aur". Imaginea vizuală este deosebită, autorul reuşind să zugrăvească sugestiv felul în care elementele naturii, „lunca", „ramuri", „râul", „copaci", sunt puse în evidenţă de o lumină aparte, „în faptul zilei". Peisajul este de o frumuseţe rară, vestind parcă victoria luminii, a strălucirii, redată prin epitetele „luciu", „de aur", în luptă cu întunericul.

Lirismul subiectiv

În **a doua secvenţă lirică**, discursul devine **subiectiv**, prin utilizarea **mărcilor gramaticale specifice** prezenţei eului liric în text: „eu", „mă duc", „mă aşez", „privesc". Omul, un intrus în spaţiul mirific al naturii, este surprins într-o stare de

contemplaţie, admirând apa râului, „o salcie pletoasă", „o mreană", „sălbaticele raţe", elemente care, prin frumuseţea şi simplitatea lor, încântă sufletul omului şi stimulează imaginaţia.

În descrierea apei Siretului, autorul porneşte de la planul concret, al curgerii apei, care determină reprezentări imaginative de o profundă sensibilitate, fiind redată artistic prin intermediul personificării: „ea se perde", „adoarme la bulboace", „săpând malul nisipos". Personificată este şi „salcia pletoasă", care „lin pe baltă se coboară". Toate aceste componente statice din natură sunt însufleţite de către imaginaţia poetică.

Bogăţia imaginilor artistice

Apariţia vieţuitoarelor este redată prin intermediul imaginilor motorii: o mreană care vrea să prindă o „viespe sprintioară", „sălbaticele raţe" care poposesc pe luciul apei şi care o întunecă pentru o clipă, fiind comparate cu „un nour trecător".

De la planul naturii percepută contemplativ de către eul liric, se trece la un plan al **meditaţiei** asupra frumuseţii inepuizabile a ceea ce ne înconjoară. La fel ca „nourul trecător" din strofa anterioară, „gândirea" omului captivat de peisajul din jur „se tot duce-ncet la vale", urmând cursul râului. Nostalgia eternităţii, dorinţa profund umană de a împrumuta o fărâmă din veşnicia naturii reprezintă esenţa meditaţiei poetice („şi gândirea mea furată se tot duce [...]/ Cu cel râu care-n veci curge, făr-a se opri din cale").

Legătura dintre spaţiul natural şi sufletul uman

Forfota vieţuitoarelor din luncă este redată prin verbul „clocoteşte" şi culminează cu ivirea unei şopârle de smarald care contemplă, la rândul ei, omul care admiră frumuseţea din jurul său. **Imaginea vizuală** sugerează comuniunea dintre individ şi natura înconjurătoare, constituindu-se ca parte integrantă a acesteia.

Cadrul natural constituie, pentru Alecsandri, spaţiul prielnic pentru a crea locul liniştii sufleteşti, al încetării timpului obiectiv şi al instalării duratei imaginare.

Trăsături stilistice

Stilul lui Alecsandri se remarcă prin simplitate, naturaleţe şi expresivitate. Aceasta din urmă este obţinută, în special, prin recurenţa epitetelor şi prin imaginile artistice inedite. Sunt evidente influenţele folclorice asupra operei sale lirice, dar şi procedeele de exprimare specific romantice.

Încheiere

Frumuseţea şi muzicalitatea acestor pasteluri, bogăţia de culori şi imagini, au făcut din aceste creaţii, după cum afirma Titu Maiorescu, „cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturii române îndeobşte."

Varianta propusă: Viscolul

Încadrare în epocă

Vasile Alecsandri este cel mai de seamă reprezentant al perioadei paşoptiste a literaturii române, fiind supranumit de Mihai Eminescu, în poezia „Epigonii", „rege al poeziei", spre deplina recunoaştere a meritelor sale pentru întreaga activitate creatoare.

Creaţia sa îmbină elemente romantice şi clasice într-un ansamblu preponderent autohton, de o mare fineţe, care îi certifică valoarea peste timp.

Ciclul „Pasteluri" a fost publicat în revista „Convorbiri literare", între 1868 şi 1869, constituind etapa deplinei maturităţi artistice a autorului, dominată, la nivelul formei, de rigorile clasice.

Definirea speciei literare

Pastelul este specia literară a genului liric în versuri, creată şi perfecţionată, în literatura română, de Vasile Alecsandri, în care se descrie un tablou de natură, în mod direct, poetul exprimându-şi sentimentele faţă de peisajul zugrăvit. Termenul de „pastel" este preluat din pictură, desemnând un peisaj în creion moale, uşor colorat. Poezia preia trăsăturile operei plastice, bazându-se pe descriere, la care se adaugă profunda corespondenţă între sentiment şi tabloul de natură schiţat şi prezentarea peisajelor în mişcarea ciclică a anotimpurilor.

Tematică

Din cele aproximativ treizeci de poezii-pastel scrise de Alecsandri, se pot desprinde toate fazele celor patru anotimpuri: „Oaspeţii primăverii", „Cucoarele", „Plugurile", „Concert în luncă", „Bărăganul", „Serile de la Mirceşti", „Sfârşit de toamnă", „Gerul", „Viscolul", „Mezul iernei", „Iarna" ş.a. În ceea ce priveşte **universul lor tematic**, G. Călinescu afirma: „«Pastelurile» sunt un calendar al spaţiului rural şi al muncilor câmpeneşti."

Poezia **„Viscolul"** a apărut în ediţia de „Opere complete" publicată în 1875 şi conturează manifestarea dezlănţuită a unui fenomen al naturii specific peisajului hibernal.

Semnificaţia titlului

Titlul, substantivul comun articulat hotărât „viscolul", încadrează pastelul printre cele dedicate anotimpului iarna şi denumeşte un fenomen specific acesteia.

Elemente de structură

Pastelul este alcătuit din **patru catrene cu versuri lungi** (15-16 silabe), cu **ritm trohaic** şi **rimă împerecheată**. Structural, poezia este construită pe baza unei scheme duale: debutează cu un peisaj de natură, surprins în ansamblul său şi se încheie cu un element concret, care atrage atenţia eului aflat într-o stare contemplativă.

Incipitul constă într-o imagine auditivă, creată prin intermediul aliteraţiei: crivăţul, întruchipând dezlănţuirea naturii în timpul „cumplitei ierni", „vâjâie prin vijelie". Suflul acestuia ridică zăpada aşternută pe „deal" şi pe „câmpie", reaşezând-o în „lung troian", alcătuit din „valuri albe", care dă senzaţia spaţiului nesfârşit.

Figuri de stil

Comparaţia dintre „valurile" de zăpadă şi „nisipurile dese din pustiul african" este inedită prin tenta ei oximoronică şi denotă încă o dată preferinţa poetului pentru căldură, chiar şi pentru cea dusă la extrem, specifică deşertului.

Viscolul este personificat şi stăpâneşte întreg peisajul: „Viscolul frământă lumea!". Doar prădătorii se încumetă să înfrunte intemperiile, creând pete de culoare pe albul imaculat al zăpezii. Din nevoia stringentă de hrană, lupii şi corbii îşi caută „prada", iar „turmele tremur", presimţind pericolul.

A treia secvenţă lirică debutează cu o amplă imagine auditivă, redând urgia produsă de instalarea iernii: „Zbierăt, răget, ţipet, vaiet, mii de glasuri spăimântate".

Aceasta e completată cu un alt zgomot din planul îndepărtat, „un nechez răsunător", care extinde dezlănțuirea naturii, cuprinzând întreg pământul.

Imaginea devine apocaliptică: „Noaptea cade, lupii urlă". Orice individ care se încumetă să traverseze peisajul hibernal este în mare primejdie, aceasta fiind redată prin intermediul interjecției și al exclamației retorice: „Vai de cal și călător!"

Singura scăpare a omului de furia naturii este un loc prielnic de adăpost: „O căsuță drăgălașă cu ferestrele lucind". Spațiul interior este ocrotitor, în antiteză cu cel exterior, unde călătorul nu e în siguranță. Finalul pastelului implică prezența unei note optimiste: prin solidaritate, omul învinge dezlănțuirea naturii.

Trăsături stilistice

Una dintre caracteristicile stilului care se remarcă în acest text este expresivitatea, dată de utilizarea abundentă a figurilor de stil care construiesc imaginea peisajului hibernal: personificarea „Viscolul frământă lumea!", comparația zăpezii cu nisipul deșertului „Valuri albe trec în zare, se așază-n lung troian,/ Ca nisipurile dese din pustiul african".

Încheiere

Frumusețea și muzicalitatea acestor pasteluri, bogăția de culori și imagini, au făcut din aceste creații, după cum afirma Titu Maiorescu, „cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturii române îndeobște."

Varianta propusă:

Floare albastră

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text liric.
   3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10
2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparține romantismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10
3. Ilustrează *tema iubirii* într-un text poetic studiat.
   3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

1 Romantismul european

Romantismul este curentul literar-artistic, apărut în Europa, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care se manifestă mai întâi în Anglia, apoi în Germania și Franța, cuprinzând întreaga Europă; el se naște ca o reacție împotriva rigorilor clasice și împotriva raționalismului iluminist. Acest nou curent promovează manifestarea neîngrădită a fanteziei, originalității și sincerității sufletești.

2 Etapele romantismului românesc

În literatura română, romantismul se manifestă cu întârziere, începând cu al treilea deceniu al secolului al XIX-lea și cunoaște trei etape de manifestare: preromantism, evident în lirica pașoptistă, romantism propriu-zis, reprezentat de creația eminesciană, autorul fiind supranumit ultimul mare romantic universal și postromantismul, o prelungire a sa în lirica unor poeți a căror creație se află la confluența curentelor literare, precum Alexandru Macedonski, Octavian Goga, George Coșbuc sau Ștefan Octavian Iosif.

Trăsăturile romantismului

Principalele trăsături promovate de romantici sunt: manifestarea plenară a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, identificarea a noi surse de inspirație, cum ar fi istoria, folclorul și frumusețile naturii, profunzimea meditației asupra universului, pe două coordonate, cosmic și terestru, crearea eroului excepțional, care evoluează în împrejurări deosebite, provenind din categorii sociale diversificate și al cărui portret prezintă calități și defecte, evidențierea nemulțumirii față de prezent, ceea ce generează retragerea în lumea trecutului idealizat sau a visului, ironizarea prezentului și glorificarea trecutului, folosirea procedeului artistic al antitezei, libertatea absolută în alegerea speciilor literare, utilizându-se chiar combinarea acestora, apelarea la toate straturile limbii în conturarea stilului, respingerea rigidității canoanelor de factură clasică. Speciile literare predilecte ale romanticilor sunt nuvela istorică, poemul filosofic, drama.

3 Încadrare în epocă

Mihai Eminescu aparține perioadei clasice a literaturii, ca și Ion Creangă, Ioan Slavici și I. L. Caragiale. Încă de la publicarea primelor poezii, criticul literar Titu Maiorescu îl caracterizează ca fiind „poet în toată puterea cuvântului", intuind geniul său și promovându-l în cadrul cenaclului „Junimea" și prin intermediul revistei „Convorbiri literare". Deși este concepută într-o perioadă scurtă, între 1870 și 1883, opera literară eminesciană este vastă, abordând toate cele trei genuri literare; genul literar predilect este însă liricul, valoarea poeziilor sale manifestându-și perenitatea, fiind inegalabilă până în zilele noastre.

Imaginarul poetic eminescian

Opera eminesciană reprezintă un **univers imaginar** aparte, cuprinzător și original, care îmbină teme și motive romantice cu elemente autohtone, aparținând specificului național. Singurul său volum antum, intitulat „Poesii", este publicat în 1883, sub îngrijirea maioresciană.

4
Apariție
Tematică

Poezia **„Floare albastră"** datează din perioada studiilor la Viena și Berlin și a fost publicată în revista „Convorbiri literare", pe 1 aprilie 1873. **Tema** abordată este **iubirea și natura**.

Cele două noțiuni reprezintă **două teme romantice** predilecte, iar lirica eminesciană prezintă particularitatea de a le combina original: iubirea, reprezentând o cale de cunoaștere, este asociată cu natura, care se manifestă afectiv, fiind surprinsă în consonanță cu sentimentele umane. Natura eminesciană are două coordonate: ipostaza terestră, a unui peisaj recreat de poet, ocrotitor, familiar, mitic și ipostaza cosmică, evidențiată atât prin elemente specifice, luna, stelele, cerul, luceafărul, cât și prin prezentarea marilor proiecții ale genezei sau stingerii universale.

Scenariul erotic se desfășoară în cadrul prielnic al naturii și se axează pe o perpetuă căutare a idealului; femeia iubită este unică, având trăsături fizice caracteristice, conturată ca o zână din basme și asociată de cele mai multe ori naturii înconjurătoare. Poeziile integrate acestei teme („Dorința", „Floare albastră", „Lacul", „Crăiasa din povești" ș.a.) urmau să facă parte dintr-un volum intitulat sugestiv „Lumină de lună", dar care a rămas în stadiul de proiect din cauza îmbolnăvirii poetului.

Iubirea și natura

În cadrul creației eminesciene, tema iubirii și a naturii cunoaște două etape. Prima dintre ele prezintă **visul pur de iubire**, a cărui împlinire este posibilă într-un viitor idealizat, într-un cadru natural mirific, de basm, fixat în plină vară, în care sunetele și culorile se îmbină armonios, potențând împlinirea sufletească, trăsături evidente în poezii ca: „Dorința", „Sara pe deal", „Crăiasa din povești" ș.a.. Etapa a doua reliefează **iubirea iremediabil pierdută**; tristețea eului este completată de o natură prezentată sumar, cu peisaje reci și plopi stingheri, în următoarele poezii: „De câte ori, iubito...", „Pe lângă plopii fără soț", „Sonete" sau „De ce nu-mi vii".

5
Enunțarea temei

Poezia „Floare albastră" poate fi plasată la granița dintre cele două etape ale liricii eminesciene aparținând acestei teme; textura sa ideatică prezintă **visul de iubire posibil de împlinit**, soldat însă cu **melancolia pierderii iremediabile a iubirii**.

Încadrarea în specia literară

Textul poetic se încadrează speciei literare **idilă**, aparținând genului liric, în care sunt prezentate, în formă optimistă sau idealizată, viața și dragostea în cadrul rustic; trăirile interioare ale protagoniștilor se află în permanentă concordanță cu tablourile de natură prezentate în manieră expresivă, ceea ce conferă poeziei și caracter de **pastel**.

6
Semnificația titlului

Titlul său este un motiv literar de circulație universală, întâlnit la romanticul german Novalis; în lirica acestuia, „floarea albastră" semnifica împlinirea iubirii într-o lume ideală, care precede moartea. Același simbol apare și în creația poetului italian Leopardi, fiind identificat cu frumusețea și puritatea idealului de iubire. La Eminescu, „floarea" reprezintă viața, gingășia, puritatea, identificate cu idealul feminin, iar epitetul cromatic „albastră" sugerează spațiul infinit, cerul și marea, proiectând sentimentul în eternitate.

7
Elemente de structură și compoziție

Structural, poezia este alcătuită din **paisprezece catrene** și **patru secvențe lirice**: reproșul formulat de iubită, cugetarea eului liric, chemarea la iubire inițiată de prezența feminină și meditația finală a eului.

Lirica măștilor

Textul poetic conține **două planuri**, în conturarea cărora este utilizată **lirica măștilor**; îndrăgostitul reprezintă omul de geniu, provenind din sfere înalte, ale cunoașterii, pe când iubita, prezență feminină, întruchipează planul uman-terestru, lumea comună. Incompatibilitatea celor două planuri este o sursă a neîmplinirii sufletești, exprimată printr-o meditație profundă asupra existenței.

Prima secvență lirică, alcătuită din trei strofe, debutează cu o interogație retorică aflată sub semnul reproșului, adresat de prezența feminină eului liric, care aparține sferelor înalte ale cunoașterii: „Iar te-ai cufundat în stele/ Și în nori și-n ceruri nalte?". **Incipitul** schițează deci planul superior al omului de geniu, foarte

cuprinzător, incluzând, prin câteva elemente simbolice, referiri la cultura omenirii, la cunoaştere, la geneza universului şi la creaţie: „câmpiile asire", „întunecata mare", „piramidele-nvechite". Abstractul gândirii geniului, sugerat prin verbele „a cufunda", „a grămădi", „a căta", rămâne o taină pentru omul comun, care, sesizând diferenţa dintre planurile cărora le aparţin cei doi îndrăgostiţi, îşi exprimă dorinţa ca el să se sacrifice, părăsindu-şi sfera înaltă şi integrându-se lumii terestre limitate, în vederea împlinirii sufleteşti: „Nu căta în depărtare/ Fericirea ta, iubite!".

Superioritatea geniului

A doua secvenţă lirică redă, printr-o singură strofă, reacţia celui invocat; aceasta exprimă o atitudine detaşată, derivată din intuiţia superioară a profundei incompatibilităţi dintre cele două planuri. Apelativul diminutival „mititica", prin care este numită iubita, denotă apropierea sufletească dintre îndrăgostiţi, completată prin adverbul de mod cu valoare de simbol „dulce" şi exteriorizată prin gesturi tandre: „Dulce netezindu-mi părul".

Exprimarea interjecţională cu tentă imperativă, „ah!", completată de constatarea „ea spuse adevărul", accentuează diferenţa dintre etern şi perisabil, dintre abstract şi concret, dintre planul superior al geniului şi cel comun al iubitei. De altfel, nota şăgalnică a răspunsului său semnifică tocmai incapacitatea lui de a fi fericit în plan terestru, prin sacrificarea propriilor idealuri, idee care anticipează cugetarea finală a poeziei: „Eu am râs, n-am zis nimica.".

Următoarea secvenţă lirică, alcătuită din opt strofe, enunţă monologul prezenţei feminine, construit ca o chemare la iubire sub forma visului plasat în cadrul mirific al naturii unice, purtând amprenta eminescianismului şi zugrăvind parcă Paradisul.

Cadrul romantic

Cadrul natural romantic se insinuează ca o tentaţie pentru cel care coboară din sferele cunoaşterii, reprezentând o înălţare de factură spirituală, potenţată de elemente simbolice: „codrul cu verdeaţă", izvoarele „care plâng în vale", „stânca", „prăpastia măreaţă", „ochi de pădure", „bolta cea senină", „trestia cea lină", „foi de mure".

Scenariul iubirii proiectat în viitor se desfăşoară conform unui ritual prestabilit. Izolarea îndrăgostiţilor potenţează intimitatea de a trăi doar unul pentru celălalt clipe de fericire ancorate în eternitate. Limbajul devine familiar, denotând apropierea sufletească dintre cei doi, exprimată în manieră populară: „Şi mi-i spune-atunci poveşti/ Şi minciuni cu-a ta guriţă,/ Eu pe-un fir de romaniţă/ Voi cerca de mă iubeşti.". Autoportretizarea iubitei surprinde emoţia specifică momentelor intime de identificare spirituală a celor care se iubesc, enunţând, în acelaşi timp, tentaţia frumuseţii idealului de feminitate: „Şi de-a soarelui căldură/ Voi fi roşie ca mărul,/ Mi-oi desface de-aur părul,/ Să-ţi astup cu dânsul gura.". Tentaţia ipoteticei apropieri dintre ei culminează cu „o sărutare", ca pecete a tainei, ocrotită de cadrul natural edenic şi determinată de intimitate. În decorul romantic al naturii, luminat doar de astrul protector al îndrăgostiţilor, luna, care amplifică misterul iubirii, cei doi îndrăgostiţi aspiră la eternizarea acestui moment unic. Gesturile tandre conţin revelaţia unei iubiri pure, idealizate: „Mi-i ţinea de subsuoară,/ Te-oi ţinea de după gât.", „Ne-om da sărutări pe cale,/ Dulci ca florile ascunse.". Întoarcerea către casă, despărţirea, plasată într-un peisaj bucolic, „spre sat în vale", pecetluieşte, prin sărutări cărora li se atribuie epitetul „dulci", marcând afecţiunea acestora, unirea spirituală a îndrăgostiţilor.

Ritualul erotic

Cea de-a patra secvenţă lirică, alcătuită din ultimele două strofe, enunţă un monolog al geniului, ale cărui cugetări exprimă deşertăciunea tentaţiei fericirii prin iubire; el conştientizează că ea e doar o himeră, o plăsmuire a propriei sale imaginaţii, dornică de cunoaştere prin intermediul sentimentelor, iar clipa magică a chemării îşi relevă perisabilitatea.

Versul „Ca un stâlp eu stam în lună!" exprimă izolarea geniului, dar şi capacitatea lui superioară de a uni, la nivel spiritual, planul terestru cu cel cosmic, reprezentat de astrul tutelar al nopţii, luna; eul se constituie astfel ca un axis mundi a cărui raţiune proiectează lumea terestră în eternitate.

Superioritatea geniului

Exclamația retorică amplă denotă atât exuberanța iubitei, cât și **proiectarea** geniului din planul oniric în cel al realității crude, al incompatibilității dintre planuri: „Ce frumoasă, ce nebună/ E albastra-mi, dulce floare!". Sentimentul iubirii iremediabil pierdute generează suferința, rezolvată însă prin resemnare: „Și te-ai dus, dulce minune,/ Și-a murit iubirea noastră". Repetiția exclamativă „Floare-albastră! floare-albastră!..." accentuează simbolul iubirii eterne, sub forma unei triste lamentații, generate de intensitatea cu care geniul percepe eșecul erotic provocat de contrastul puternic dintre iluzie și realitate.

Ultimul vers al poeziei, „Totuși... este trist în lume!", conține esența meditației geniului asupra existenței umane, dominată de tristețe și neîmplinire a ființei superioare, care își caută perechea ideală, spre a reface cuplul originar; miracolul fericirii prin iubire, ridicată la rangul de ideal, devine o iluzie care nu-și poate afla corespondent în planul realității.

8 Procedee romantice

Procedeele romantice utilizate de Eminescu în această poezie sunt: manifestarea plenară a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, preluarea motivului romantic al „florii albastre", devenit laitmotiv al poeziei, prezentarea cadrului natural cu elemente specifice, problematica omului de geniu, interferența speciilor literare idilă și pastel, combinarea registrului stilistic popular cu cel cult.

9 Trăsături stilistice

În ceea ce privește stilul **eminescian**, se remarcă perfecțiunea formei, care susține structura ideatică a poeziei. Lingvistul Iorgu Iordan remarca „simbolismul fonetic" în „Floare albastră", în sensul că îmbinarea sunetelor are capacitatea de a crea reprezentări inedite în imaginația cititorului.

La nivel morfologic, diferența dintre cele două planuri este redată prin alternanța timpurilor verbale astfel: monologul iubitei se centrează pe verbe la timpul prezent sau viitor, iar cugetările geniului sunt structurate în jurul axei temporale: trecut – al iubirii iremediabil pierdute – și prezentul destrămării iluziei și revenirii la realitate.

Lexical, formele populare se îmbină cu termenii livrești, accentuând diferența dintre planuri: „mi-i spune", „voi cerca", „mi-oi desface", „nime-n lume n-a s-o știe" și „câmpiile asire", „piramidele".

În ceea ce privește stilistica poeziei, imaginile artistice se îmbină armonios cu figurile de stil. Cuvântul „dulce", utilizat de patru ori în text, ca adjectiv sau adverb, are valoare de simbol, redând apropierea gestuală dintre îndrăgostiți, unicitatea fetei, dar și suferința profundă generată de irevocabila destrămare a visului de iubire.

Elemente de prozodie

Din punct de vedere **prozodic**, poezia respectă convențiile tradiționale, având măsură de 7-8 silabe, rima îmbrățișată și ritmul trohaic.

10 Încheiere

Îngemănarea dintre visul de iubire și cugetarea detașată a geniului conferă poeziei „Floare albastră" caracterul de sinteză a gândirii eminesciene, anticipând problematica exprimată detaliat în poemul „Luceafărul".

Varianta propusă:

Luceafărul

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10
2. Demonstrează faptul *că un text poetic studiat aparține romantismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10
3. Evidențiază *tema iubirii* într-un text poetic studiat.
   3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

1
Romantismul european

Romantismul este curentul literar-artistic, apărut în Europa, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care se manifestă mai întâi în Anglia, apoi în Germania și Franța, cuprinzând întreaga Europă; el se naște ca o reacție împotriva rigorilor clasice și împotriva raționalismului iluminist. Acest nou curent promovează manifestarea neîngrădită a fanteziei, a originalității și sincerității sufletești.

Etape ale romantismului românesc

În literatura română, romantismul se manifestă cu întârziere, începând cu al treilea deceniu al secolului al XIX-lea și cunoaște trei etape de manifestare: preromantism, evident în lirica pașoptistă, romantism propriu-zis, reprezentat de creația eminesciană, autorul fiind supranumit ultimul mare romantic universal și postromantismul, o prelungire a sa în lirica unor poeți a căror creație se află la confluența curentelor literare, precum Alexandru Macedonski, Octavian Goga, George Coșbuc sau Ștefan Octavian Iosif.

2
Trăsături ale romantismului

Principalele trăsături promovate de romantici sunt: manifestarea plenară a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, identificarea a noi surse de inspirație, cum ar fi istoria, folclorul și frumusețile naturii, profunzimea meditației asupra universului, pe două coordonate, cosmic și terestru, crearea eroului excepțional, care evoluează în împrejurări deosebite, provenind din categorii sociale diversificate și al cărui portret prezintă calități și defecte, evidențierea nemulțumirii față de prezent, ceea ce generează retragerea în lumea trecutului idealizat sau a visului, ironizarea prezentului și glorificarea trecutului, folosirea procedeului artistic al antitezei, libertatea absolută în alegerea speciilor literare, utilizându-se chiar combinarea acestora, apelarea la toate straturile limbii în conturarea stilului, respingerea rigidității canoanelor de factură clasică. Speciile literare predilecte ale romanticilor sunt nuvela istorică, poemul filosofic, drama.

3
Încadrare în epocă

Mihai Eminescu aparține perioadei clasice a literaturii, ca și Ion Creangă, Ioan Slavici și Ion Luca Caragiale. Încă de la publicarea primelor poezii, criticul literar Titu Maiorescu îl caracterizează ca fiind „poet în toată puterea cuvântului", intuind geniul său și promovându-l în cadrul cenaclului „Junimea" și prin intermediul revistei „Convorbiri literare". Deși este concepută într-o perioadă scurtă, între 1870 și 1883, opera literară eminesciană este vastă, abordând toate cele trei genuri literare; genul literar predilect este însă liricul, valoarea poeziilor sale manifestându-și perenitatea, fiind inegalabilă până în zilele noastre.

Imaginarul poetic eminescian

Opera eminesciană reprezintă un **univers imaginar** aparte, cuprinzător și original, care îmbină teme și motive romantice cu elemente autohtone, aparținând specificului național. Singurul său volum antum, intitulat „Poesii", este publicat în 1883, sub îngrijirea maioresciană.

4 **Apariție**

Poemul „Luceafărul" este o capodoperă a creației literare românești **și o sinteză a** gândirii eminesciene. El este publicat inițial în almanahul Societății Academice „România Jună" din Viena, în aprilie 1883, în august 1883 apare în revista „Convorbiri literare", iar ulterior, este inclus în singurul volum antum eminescian.

Surse de inspirație

Filonul nașterii poemului este **de factură populară**; pornind de la textura ideatică a înțelepciunii spirituale românești, Eminescu valorifică un basm popular cules din Oltenia de germanul Kunisch și publicat la Berlin, în 1861. Acesta se intitulează „Fata în grădina de aur" și prezintă iubirea dintre o fiică de împărat și un zmeu, personaje simbolice aparținând unor lumi diferite. Ea îi cere acestuia să devină muritor, dar, în timp ce zmeul merge la Creator pentru a-i cere să-l dezlege de nemurire, fata fuge în lume cu un fiu de împărat, pe nume Florin, zmeul se răzbună prăvălind o stâncă peste cea care i-a trădat sentimentele.

Eminescu versifică acest basm, schimbă finalul și accentuează problematica geniului, prezentată în manieră originală, specifică gândirii și imaginației sale. În crearea corespondentului liric al zmeului din basmul lui Kunisch, omul de geniu eminescian are drept sursă de insirație unul dintre cele patru mituri fundamentale ale spiritualității românești, mitul Zburătorului, personaj fabulos, care inoculează în sufletul tinerelor fete primii fiori ai iubirii.

5 **Tematica poemului**

Filonul popular este completat în mod inedit cu **inspirația din filosofie**, autorul asimilând și sintetizând poetic următoarele coordonate: concepția lui Arthur Schopenhauer cu privire la antiteza dintre geniu și omul comun, ideile exprimate de filosofia greacă, conform cărora Cerul și Pământul se află la originea lumii, viziunea vedică indiană asupra cosmogoniei și asupra personajului mitologic Hyperion, care este fiul Cerului.

Poemul a fost creat între anii 1880 și 1882, reliefând maturitatea poetică deplină și cunoscând cinci variante; cea definitivă numără 98 de strofe și atinge perfecțiunea formei și a fondului de idei.

Unind elemente care aparțin celor trei genuri literare – liric (intensitatea emoțională a poemului), epic (firul narativ, personajele, modurile de expunere), dramatic (dramatizarea prin dialog, conflictul central) – înglobând teme și motive din întreaga creație eminesciană, scrierea relevă, în esența ei, **imaginarul poetic eminescian.** Aceasta este **o profundă meditație** de factură filosofică asupra **condiției omului de geniu.**

Tratarea problematicii geniului este susținută și de însemnarea autorului pe marginea unuia dintre manuscrisele sale, prin care se definește concepția eminesciană asupra antitezei dintre omul comun și cel superior, dar și legătura cu filonul popular, care a generat scrierea: „În descrierea unui voiaj în țările române, germanul Kunisch povestește legenda luceafărului. Aceasta este povestea, iar înțelesul alegoric ce i-am dat este că dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici, pe pământ, nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric."

6 **Semnificația titlului**

În ceea ce privește semnificația **titlului**, cuvântul „luceafăr" provine din latinescul „lucifer" și este denumirea populară a planetei Venus și a unor stele mai strălucitoare. În sens conotativ, el devine un simbol al unicității și superiorității, întruchipând geniul.

7 **Elemente de structură și compoziție**

Poemul este amplu, are 392 de versuri, grupate în **98 de catrene**, structurate în **patru părți**, reliefând **două planuri: terestru, uman și universal, cosmic.**

Prima parte îmbină armonios planul terestru cu cel cosmic, prin prezentarea membrilor ipoteticului cuplu.

Incipitul enunță o formulă specifică basmului: „A fost odată ca-n povești/ A fost ca niciodată", având rolul de a introduce cititorul în universul imaginației eminesciene, proiectând totodată alegoria într-un timp neprecizat, unic. Același

Primul tablou

caracter de unicitate îl are şi fata de împărat, caracterizată prin superlativul de factură populară „prea frumoasă"; ea este „una la părinţi", „mândră în toate cele", comparată doar cu Fecioara şi cu luna, ceea ce denotă singularitatea ei în planul terestru pe care îl reprezintă.

Îmbinarea terestru-cosmic

În continuare, aceasta este surprinsă în stare meditativă, conturând o aspiraţie înaltă, care depăşeşte sfera limitată, umană, către steaua cea mai strălucitoare din planul cosmic, către Luceafăr. Povestea de iubire se încheagă iniţial prin contemplaţie, cei doi se văd într-o atmosferă melancolică, de vrajă. Distincţia dintre reprezentanţii sferelor diferite este evidentă încă de la început; iubirea fetei are o latură comună şi derivă din obişnuinţa de a-l vedea în fiecare seară: „Îl vede azi, îl vede mâni,/ Astfel dorinţa-i gata", pe când idealul erotic al Luceafărului derivă din nevoia de a cunoaşte, prin intermediul celui mai puternic sentiment: „El iar, privind de săptămâni,/ Îi cade dragă fata.".

Cadrul întâlnirii dintre îndrăgostiţi este unul romantic, desăvârşit prin îmbinarea elementelor terestre şi cosmice: steaua apare seara, luminând „negrul castel" în care se află fata.

Iubirea lor devine din ce în ce mai puternică şi, deşi aparţin unor lumi diferite, îşi găsesc împlinirea temporară în planul oniric. Luceafărul, a cărui personalitate înglobează raţiunea în stare pură, redată prin epitetul „recile-i scântei", dar şi iubirea absolută exprimată metaforic prin sintagma „mreaja de văpaie", i se poate revela fetei doar în vis şi prin oglindă, într-o dublă reflectare; precum Zburătorul din mitologia românească, el o urmează pe fată în „odaie", inoculându-i primii fiori ai sentimentului iubirii: „Ea îl privea cu un surâs/ El tremura-n oglindă/ Căci o urma adânc în vis/ De suflet să se prindă".

Prima chemare a fetei de împărat

În această primă parte, fata adresează Luceafărului două chemări, izvorâte din dorinţa puternică de a comunica, chiar şi prin intermediul visului şi al oglinzii, cu cel de care s-a îndrăgostit. Cea dintâi chemare este menită să anihileze distanţa imensă dintre cele două sfere, aceasta reprezentând principala cauză a suferinţei fetei, căci ea „Oftând din greu suspină". Invocarea Luceafărului trădează dorinţa ei de a-l integra spaţiului familiar şi spiritual, „casei" şi „gândului", pentru că el reprezintă lumina, metaforă pentru cunoaşterea absolută, adică aspiraţia ei cea mai de preţ: „Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n casă şi în gând/ Şi viaţa-mi luminează!".

Motivul visului şi al oglinzii

Chemarea onirică este urmată de împlinirea rugii, căci Luceafărul se întrupează din „cer" şi „mare", precum Nepun, şi sintetizează două lumi antitetice: „Părea un tânăr voievod/ Cu păr de aur moale", „Iar umbra feţei străvezii/ E albă ca de ceară -/ Un mort frumos cu ochii vii/ Ce scânteie-n afară.".

Răspunsul Luceafărului metamorfozat denotă sobrietate şi gravitate, „ – Din sfera mea venii cu greu/ Ca să-ţi urmez chemarea", dar şi o enormă afecţiune, numind-o pe fată „odor nespus" şi implorând-o să părăsească lumea muritoare pentru a stăpâni un univers superior, infinitul oceanului, al „palatelor de mărgean".

Ipostaza angelică

Deşi este fermecată de măreţia *ipostazei angelice* a Luceafărului, refuzul fetei este categoric şi izvorăşte din conştientizarea incompatibilităţii dintre planurile cărora cei doi le aparţin: „Dară pe calea ce-ai deschis/ N-oi merge niciodată;[...]/ Căci eu sunt vie, tu eşti mort,/ Şi ochiul tău mă-ngheaţă.".

A doua chemare a fetei de împărat

Cea de-a doua chemare adresată de fată, identică structural cu prima, determină o nouă întrupare a Luceafărului, aflată în opoziţie cu cea dintâi. El apare într-o *ipostază demonică* născut fiind din „soare" şi „noapte". Deşi „vine trist şi gânditor", stare de spirit provocată de refuzul iniţial al fetei, speranţa sa în statornicia iubirii rămâne vie: „Dar ochii mari şi minunaţi/ Lucesc adânc himeric,/ Ca două patimi fără saţ/ Şi pline de-ntuneric.". Principiul masculin accentuează, prin reluare, dorinţa sa puternică de a o ridica pe fata de împărat la rangul de „mireasă" a sa, răpind-o din calea lumii comune şi, implicit, a morţii.

Ipostaza demonică

Deşi suferinţa cauzată de neîmplinirea erotică devine un chin resimţit organic de cea care afirmă: „Mă dor de crudul tău amor/ A pieptului meu coarde", „Privirea ta mă arde", aceasta nu este pregătită să-şi părăsească sfera limitată pentru a-l urma; neînţelegând pe deplin condiţia lui superioară, ea îi cere să înfăptuiască sacrificiul suprem în numele iubirii lor: „Fii muritor ca mine.".

Dovedindu-şi natura superioară, Luceafărul face distincţia dintre cele două lumi, diferenţă pe care fata doar o intuieşte, revelând esenţa imposibilităţii de a se împlini în iubire, doar prin sacrificiu de sine: „Au nu-nţelegi tu oare,/ Cum că eu sunt nemuritor,/ Şi tu eşti muritoare?"; pentru că omul comun se află în incapacitate de a da curs chemării într-o altă lume necunoscută, iar fiinţa superioară este însetată de cunoaşterea absolută prin iubire, el consimte la împlinirea sacrificiului de sine: „Da, mă voi naşte din păcat,/ Primind o altă lege;/ Cu vecinicia sunt legat,/ Ci voi să mă dezlege.".

Tabloul al II-lea

Partea a doua ancorează acţiunea, în totalitate, în sfera terestră, prezentând progresiv idila dintre doi oameni obişnuiţi, ca exponenţi tipici ai lumii căreia îi aparţin. Astfel, fata de împărat îşi pierde caracterul de unicitate şi devine Cătălina, individualizare prin nume propriu menită să o coboare pentru totdeauna în inferioritate. Ea este, de această dată, fermecată de vorbele meşteşugite şi gesturile tandre ale „unui paj", „viclean copil de casă", „băiat din flori şi de pripas/ Dar îndrăzneţ cu ochii", pe nume Cătălin. Portretul acestuia se află în antiteză cu al Luceafărului şi scoate la iveală natura inferioară a fiinţei umane raportată la elementul cosmic.

Planul terestru

Exprimarea sobră din prima parte este înlocuită cu tonul şăgalnic de factură populară, iar înfiriparea sentimentelor dintre cei doi îşi pierde solemnitatea, fiind prezentată sub formă ludică. În sufletul băiatului se înfiripă aspiraţia către fata de condiţie socială superioară, o admiră în taină şi îi declară iubirea într-o manieră tipică determinată de condiţia sa inferioară: „Aş vrea să nu mai stai/ Pe gânduri totdeauna,/ Să râzi mai bine şi să-mi dai/ O gură, numai una.". Îndrăzneala sa se află în antiteză cu provenienţa umilă a acestuia; cu toate acestea, enunţă tentaţia printr-o chemare la iubire, expunând un scenariu banal, asemănător cu cel al vânătorii. Deşi fata păstrează aspiraţia înaltă către planul superior, declarându-şi „dorul de luceafăr", acceptă avansurile pajului, fiind încântată de maniera simplă în care acesta îi prezintă jocul iubirii: „Cum vânătoru-ntinde-n crâng/ La păsărele laţul,/ Când ţi-oi întinde braţul stâng/ Să mă cuprinzi cu braţul; [...] Să ne privim nesăţios/ Şi dulce toată viaţa".

Idila dintre Cătălin şi Cătălina

Atitudinea fetei este oscilantă, „mai nu vrea, mai se lasă", ceea ce demonstrează starea incipientă de dinaintea împlinirii erotice alături de Cătălin. Ea realizează în mod dureros că dorul de Luceafăr va fi permanent doar o nostalgie specific umană, pe când iubirea terestră îi poate conferi măcar fericirea de o secundă. Însoţirea cu „guralivul" Cătălin reprezintă astfel o soluţie de compromis, prin care ea încearcă să estompeze drama incompatibilităţii cu sfera superioară şi să obţină împlinirea sufletească imediată.

Propunerea lui de a fugi împreună în lumea largă rezolvă atât neconcordanţa de statut social dintre ei, cât şi aspiraţia anterioară, mult prea înaltă a fetei, oferindu-le posibilitatea împlinirii erotice într-o sferă limitată, supusă legilor neiertătoare ale sorţii: „Hai ş-om fugi în lume, [...] Vom fi voioşi şi teferi,/ Vei pierde dorul de părinţi/ Şi visul de luceferi.".

Tabloul al III-lea

Partea a treia debutează cu o descriere unică în literatura universală, anume prezentarea spaţiului infinit al macrocosmosului, unde se poate pătrunde cu forţa gândului. În timp ce, în plan terestru, se desfăşoară idila dintre Cătălin şi Cătălina, Luceafărul porneşte către Demiurg, către originile lumii, pentru a-şi împlini făgăduinţa de a deveni muritor.

Planul cosmic

Pastelul cosmic este redat în limbaj metaforic: „Un cer de stele dedesubt,/ Deasupra-i cer de stele", „a chaosului văi", „Vedea ca-n ziua cea dentâi,/ Cum izvorau

lumine". Timpul cosmic se transformă în durată, măsurată după rotația astrelor, într-o dimensiune superioară: „Și căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe".

Zborul cosmic al Luceafărului este redat printr-o metaforă de factură populară: „El zboară gând purtat de dor/ Pân' piere totul, totul". Ajunge în spațiul primordial, necunoscut muritorilor, depozitar al esenței universului: „Căci unde-ajunge nu-i hotar, nici ochi spre a cunoaște,/ Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște.".

Zborul cosmic către Demiurg

„Setea" care îl soarbe, „adâncul", asemănat cu „uitarea", anticipează confruntarea sa cu deținătorul adevărului absolut, singurul căruia îi poate adresa ruga de a-l dezlega de nemurire, posibilă doar prin schimbarea ordinii cosmice. În schimbul „greului negrei veșnicii", Luceafărul își dorește „o altă soartă", un destin care să-l guverneze ca pe un om obișnuit: „Reia-mi al nemuririi nimb/ Și focul din privire,/ Și pentru toate dă-mi în schimb/ O oră de iubire...". Mobilul sacrificiului său este nobil, dar Luceafărul, ghidat de dorința puternică de cunoaștere, pare a nu lua în seamă implicațiile cererii sale. El este dispus să consimtă la cel mai mare sacrificiu în numele iubirii, renunțând la condiția sa privilegiată, la unicitate și la veșnicie, pentru o clipă de împlinire sufletească, specifică muritorilor de rând.

Demiurgul îl numește Hyperion, „cel care merge deasupra", dezvăluindu-i natura superioară și refuzând îndeplinirea rugăminții de „repaos" formulată de Luceafăr. Dispariția sa de pe bolta cerească ar însemna schimbarea ordinii firești a întregului cosmos, revenirea la haosul primordial, moartea universului, căci el, Luceafărul, s-a născut odată cu lumea. Dincolo de textura ideatică prezentată sub forma alegoriei, se poate intui soarta geniului, „condamnat" la nemurire, pe altarul căreia sacrifică iubirea și, implicit, fericirea.

Antiteza om-ființă superioară

Răspunsul Demiurgului este menit a adânci antiteza dintre cele două sfere. Ființa umană are un caracter perisabil: „Dar piară oamenii cu toți,/ S-ar naște iarăși oameni.". Ei „durează-n vânt/ Deșarte idealuri", au „stele cu noroc", fiind deci guvernați de soarta implacabilă, pe când ființa superioară nu este condiționată de limitări: „Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Și nu cunoaștem moarte.".

Creatorul suprem îl supune pe Hyperion unei reinițieri în vederea determinării acestuia de a-și accepta condiția superioară. El nu-i poate oferi decât ceea ce se află în concordanță cu superioritatea condiției sale: rațiunea supremă, calitatea de stăpân al universului terestru sau pe aceea de conducător, dar, în mod categoric, „moartea nu se poate".

Ultimul argument al Demiurgului este și cel mai puternic, punând în lumină antiteza dintre superioritatea lumii căreia îi aparține Luceafărul și superficialitatea terestrului: „Și pentru cine vrei să mori?/ Întoarce-te, te-ndreaptă/ Spre-acel pământ rătăcitor/ Și vezi ce te așteaptă.".

Tabloul al IV-lea

Ultima parte a poemului revine simetric la prezentarea planului terestru și cosmic. Peisajul de factură romantică, „sara-n asfințit", când apare luna, este animat de prezența celor doi tineri îndrăgostiți, izolați în mijlocul naturii ocrotitoare: „Sub șirul lung de mândri tei/ Ședeau doi tineri singuri". Idila pământenilor este plină de farmec, ei trăind din plin clipa fericirii și liniștii sufletești, umbrită doar de caracterul perisabil al acesteia. Gesturile tandre, completate de vorbele dulci, proiectate într-un decor mirific, par a eterniza momentul de iubire, iar florile de tei care îi acoperă sugerează o comuniune a lor de dincolo de moarte.

Îmbinarea terestru-cosmic

Fata, „îmbătată de amor", adresează o ultimă chemare Luceafărului, izvorâtă din dorința de ocrotire. Invocația nu se mai petrece în vis și este diferită față de primele două chemări, aceasta rugându-l să pătrundă „în codru și în gând", pentru a-i binecuvânta destinul, „norocul": „ – Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n codru și în gând,/ Norocu-mi luminează!".

Răspunsul Luceafărului denotă profunda dezamăgire, provocată de conștientizarea condiției sale superioare și, implicit, de imposibilitatea de a se împlini prin iubire. Cea care era numită „odor nespus" și în numele iubirii căreia era

dispus să se sacrifice pe sine, devine „chip de lut", reprezentând comunul, inferiorul condiției sale: „Ce-ți pasă ție, chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?".

Ultima strofă este o cugetare tristă a Luceafărului, întruchipând geniul, care pune în antiteză cele două sfere incompatibile: „Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece.". Pe când existența umană stă sub semnul „norocului" de-o clipă, geniul își asumă atributele eternității, dar este condamnat la singurătate.

Lirica măștilor

Criticul literar Tudor Vianu identifica în structura acestui poem alegoric trei niveluri existențiale, pe care le numește **„măști lirice"**, ipostaze ale aceluiași eu. Prima ipostază, a muritorului, reprezentat de Cătălina și de varianta sa masculină, inferioară, Cătălin, are aspirații înalte, titanice, dar care nu se pot materializa într-o împlinire de natură ideală; cea de-a doua, omul superior, geniul, deși aparține unei sfere mult mai înalte, este însetat permanent de a cunoaște și de a se defini pe sine prin iubire, dar trăiește drama incompatibilității cu o persoană de o altă condiție cognitivă decât a lui. Cea de-a treia ipostază înfățișează demiurgul, ca simbol al perfecțiunii către care aspiră și geniul, și omul comun, și care se identifică eternității.

8 Procedee romantice

Prezentarea condiției geniului este filonul principal pe care se axează ampla creație **de factură romantică**; alte procedee romantice sunt: inspirația din folclor, prezentarea naturii în concordanță cu sentimentele umane, peisajul terestru și cel cosmic, titanismul, metamorfozările Luceafărului, folosirea antitezei, ca procedeu artistic predominant, tematica și motivele literare specifice, amestecul genurilor literare.

9 Limbajul artistic

Limbajul artistic al poemului se remarcă prin claritate și perfecțiune în îmbinarea cuvintelor în vederea obținerii unor reprezentări inedite în imaginația cititorului. Stilistic, Eminescu preferă, după o trudă istovitoare cu multiplele capcane semantice ale cuvintelor, exprimarea simplă, de factură populară, ca de exemplu în cazul alegerii epitetului definitoriu în conturarea portretului fetei de împărat, numită „o prea frumoasă fată". Cuvintele și expresiile populare conferă un farmec aparte creației, fiind însă completat de exprimarea savantă, aforistică, utilizând și chiasmul, o figură de stil complexă: „Căci toți se nasc spre a muri/ Și mor spre a se naște.".

Elemente de prozodie

Prozodia poemului îi susține muzicalitatea, alături de multiplele aliterații; catrenele au măsură de șapte-opt silabe, ritmul este iambic și se observă alternanța dintre rima feminină și cea masculină.

10 Încheiere

Complexitatea formală, dar mai ales ideatică a poemului alegoric îl propulsează printre creațiile cu valoare inestimabilă din literatura universală. În legătură cu acesta, Tudor Arghezi afirmă: „Dezamăgirea a dat limbii românești o capodoperă de amărăciune glacială care se cheamă «Luceafărul»."

Varianta propusă:

Scrisoarea I

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparține romantismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1 Romantismul european

Romantismul este curentul literar-artistic, apărut în Europa, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care se manifestă mai întâi în Anglia, apoi în Germania și Franța, și cuprinde întreaga Europă; el se naște ca o reacție împotriva rigorilor clasice și împotriva raționalismului iluminist. Acest nou curent promovează manifestarea neîngrădită a fanteziei, originalității și sincerității sufletești.

Etape ale romantismului românesc

În literatura română, romantismul se manifestă cu întârziere, începând cu al treilea deceniu al secolului al XIX-lea și cunoaște trei etape de manifestare: preromantism, evident în lirica pașoptistă, romantism propriu-zis, reprezentat de creația eminesciană, autorul fiind supranumit ultimul mare romantic universal și postromantismul, o prelungire a sa în lirica unor poeți a căror creație se află la confluența curentelor literare, precum Alexandru Macedonski, Octavian Goga, George Coșbuc sau Ștefan Octavian Iosif.

2 Trăsături ale romantismului românesc

Principalele trăsături promovate de romantici sunt: manifestarea plenară a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, identificarea a noi surse de inspirație, cum ar fi istoria, folclorul și frumusețile naturii, profunzimea meditației asupra universului, pe două coordonate, cosmic și terestru, crearea eroului excepțional, care evoluează în împrejurări deosebite, provenind din categorii sociale diversificate și al cărui portret prezintă calități și defecte, evidențierea nemulțumirii față de prezent, ceea ce generează retragerea în lumea trecutului idealizat sau a visului, ironizarea prezentului și glorificarea trecutului, folosirea procedeului artistic al antitezei, libertatea absolută în alegerea speciilor literare, utilizându-se chiar combinarea acestora, apelarea la toate straturile limbii în conturarea stilului, respingerea rigidității canoanelor de factură clasică. Speciile literare predilecte ale romanticilor sunt nuvela istorică, poemul filosofic, drama.

3 Încadrarea în epocă

Mihai Eminescu aparține perioadei clasice a literaturii, ca și Ion Creangă, Ioan Slavici și Ion Luca Caragiale. Încă de la publicarea primelor poezii, criticul literar Titu Maiorescu îl caracterizează ca fiind „poet în toată puterea cuvântului", intuind geniul său și promovându-l în cadrul cenaclului „Junimea" și prin intermediul revistei „Convorbiri literare". Deși este concepută într-o perioadă scurtă, între 1870 și 1883, opera literară eminesciană este vastă, abordând toate cele trei genuri literare; genul literar predilect este însă liricul, valoarea poeziilor sale manifestându-și perenitatea, fiind inegalabilă până în zilele noastre.

Opera eminesciană reprezintă un **univers imaginar** aparte, cuprinzător și original, care îmbină teme și motive romantice cu elemente autohtone, aparținând specificului național. Singurul său volum antum, intitulat „Poesii", este publicat în 1883, sub îngrijirea maioresciană.

4 Apariție

„Scrisoarea I" este publicată în revista „Convorbiri literare", la 1 februarie 1881 și deschide un ciclu unitar de patru epistole, intitulate inițial „Satire". Ulterior, criticul literar Titu Maiorescu le schimbă denumirea, numindu-le „Scrisori". Scrisoarea este o specie literară de factură universală, abordată încă din Antichitate. Poemul „Dalila",

cunoscut și sub denumirea de „Scrisoarea V", a fost publicat postum și se consideră că nu face parte din ciclul amintit.

5 Tematica Scrisorilor

Tema centrală a „Scrisorilor" este de natură filosofică și romantică; ele dezvoltă ideea **sorții nefericite a omului de geniu**, condamnat să trăiască într-o societate mediocră incapabilă de a-l înțelege. Prima Scrisoare înfățișează omul superior în *ipostaza bătrânului dascăl*, inițiatul în tainele universului; *artistul* este prezentat în cea de-a doua creație a ciclului, „Scrisoarea III" are în centru *geniul politic* întrupat de figura emblematică a lui Mircea cel Bătrân, iar în ultima scrisoare, ca și în poemul „Dalila", omul superior *satirizează sentimentul iubirii într-o lume superficială.*

6 Elemente de structură și compoziție

În legătură cu acest ciclu eminescian, D. Murărașu subliniază că „«Scrisorile» relevă drama vieții sufletești a lui Eminescu, fiecare dintre ele fiind un act al acestei drame.".

„Scrisoarea I" constituie una dintre cele mai frumoase și originale **meditații** existente în literatura română. Ea conține o sută cincizeci și șase de versuri, structurate în **cinci părți**: prezentarea peisajului nocturn de factură romantică, evidențierea lumii terestre prin câteva elemente specifice, cosmogonia și stingerea universală, prezentarea geniului în raport cu posteritatea și revenirea simetrică la cadrul nocturn inițial.

Peisaj nocturn de factură romantică

Prima parte prezintă un peisaj prielnic meditației lirico-filosofice, nocturn, dominat de imaginea lunii. Trecerea de la realitate către tărâmul imaginației se realizează prin inserarea motivului ceasornicului, corespondentul lunii în plan terestru: „Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare,/ Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare". Astfel, se pot delimita două coordonate temporale, anume timpul universal, cosmic și cel individual, perisabil, creat de muritori după modelul fazelor lunii.

Coordonate temporale

Astrul selenar domină peisajul nocturn, fiind personificat; acesta conferă farmec nopții, potențându-i misterul prin „voluptoasa ei văpaie" și adâncește meditația poetică pentru că „Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate/ De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate.". Motivul lunii împletit cu cel al nopții și al visului se constituie ca fundamente ale peisajului de factură romantică, prielnice contemplației existențiale.

Motive romantice

Luna este invocată și numită metaforic „stăpân-a mării", care tronează deasupra întregului univers terestru: „mii pustiuri", „codri", „izvoară", „maluri", „mări", „țărmuri", „palate și cetăți", „mii de case", „frunți pline de gânduri". De la imaginea de ansamblu asupra elementelor naturii, proiectată în eternitate, se face trecerea către planul restrâns al perisabilității ființei umane. Prin intermediul ipostazei selenare de martor al lumii terestre, eul liric meditează asupra condiției umane supuse destinului, remarcând identitatea ființelor în fața morții, idee preluată pe filieră filosofică, schopenhaueriană: „Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții,/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții".

Evidențierea lumii terestre

Partea a doua particularizează universul terestru, populat de indivizi prin intermediul cărora se reliefează condiția umană, dominată de antiteze. Astfel, sunt prezentate, cu vădită ironie, multiple ipostaze ale omului: „Vezi pe-un rege ce-mpânzește globu-n planuri pe un veac,/ Când la ziua cea de mâine abia cuget-un sărac...", „La același șir de patimi deopotrivă fiind robi,/ Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi!", „Unul caută-n oglindă de-și buclează al său păr,/ Altul caută în lume și în vreme adevăr", „Iară altu-mparte lumea de pe scândura tărăbii". Trăsăturile lor caracteristice, cum ar fi preocupările inutile, cochetăria, cugetarea și puterea rațiunii, prețuirea laturii materiale, prezentate tot antitetic, conturează portrete generalizate și definitorii pentru categorii sociale diverse. În această lume dominată de mediocritate, se conturează portretul bătrânului dascăl, care, sub o

Portretul bătrânului dascăl

aparență umilă, „uscățiv", „gârbovit și de nimic", ascunde o esență umană unică. El întruchipează geniul în ipostaza cugetătorului, care meditează asupra tainelor universului: „Căci sub fruntea-i viitorul și trecutul se încheagă,/ Noaptea-adânc-a veciniciei el în șiruri o dezleagă". Eul liric îl compară cu personajul mitologic Atlas, cel care „sprijinea cerul pe umăr". La fel, dascălul „sprijină lumea și vecia într-un

număr", ceea ce denotă capacitatea superioară de a cunoaşte numărul sacru fundamental care stă la baza creaţiei primordiale şi îi permite să refacă mental destinul Universului.

Partea a treia prezintă cosmogonia şi apocatastaza în viziunea bătrânului dascăl, care, inspirat fiind de astrul tutelar al nopţii, cugetă asupra enigmelor universului.

Imaginea cosmogoniei

Secvenţa cosmogonică are la bază idei preluate din textele vedice, care se împletesc armonios cu filosofia platoniciană şi schopenhaueriană. La originile universului se află „eterna pace"; momentul primordial, abstract şi anterior facerii lumii este explicat de filosofie prin negaţie. „Nimicul" este opus creaţiei, pe care o precede; acesta e plasat în atemporalitate: „pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă", iar „totul era lipsă de viaţă şi voinţă". El este o noţiune abstractă, care se constituie ca o negaţie, atât a fiinţei, a vieţii, a voinţei, cât şi a nefiinţei.

Interogaţiile retorice referitoare la natura nimicului primordial „Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?", reprezintă frământări ale omenirii din cele mai vechi timpuri, dar caracterul limitat al fiinţei umane împiedică aflarea răspunsurilor: „N-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapă".

Cosmogonia, care precede haosul primordial, este inspirată de versuri din culegerea indiană „Rig-Veda", „Imnul creaţiunii"; versurile acesteia sunt foarte asemănătoare cu cele eminesciene: „Atunci nici nefiinţă n-a fost, şi nici Fiinţă,/ Căci nu era nici spaţiu, nici cer şi nici stihie (...)/ N-a fost nici Nemurire, nici Moartea nu-ncepuse/ Nu se născuse noaptea, căci nu fusese zi.".

Lumea ia naştere prin mişcarea unui punct, determinată de „un dor nemărginit", de voinţa puternică de a trăi: „Dar deodat-un punct se mişcă... cel întâi şi singur. Iată-l/ Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl!". Pacea primordială este precedată de apariţia unui principiu de ordine de la care pornesc coordonatele spaţiale şi temporale. Consecinţele genezei sunt ivirea astrelor, Soarele şi Luna, şi a forţelor naturale incipiente, „stihiile". De atunci şi până în prezentul cugetătorului, apar permanent „colonii de lumi pierdute", a căror efemeritate e sugerată prin metaforele: „noi copii ai lumii mici", „muşuroaie de furnici", „microscopice popoare", „muşti de-o zi". În raport cu măreţia universului, fiinţa umană trăieşte doar o clipă, iar generaţiile se succed până la momentul stingerii universale.

Imaginea apocatastazei

Puterea minţii geniului savant îl poartă în continuare către imaginarea apocatastazei, pătrunzând cu forţa vizionară a spiritului „mii de veacuri înainte". Moartea universului presupune apunerea pentru totdeauna a Soarelui, dispariţia în neant a stelelor, îngheţarea planetelor şi revenirea la haosul originar, prin moartea timpului şi recăderea în „eterna pace": „Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist şi roş/ Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoşi,/ Cum planeţii toţi îngheaţă şi s-azvârl rebeli în spaţ' [...]/ Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie".

Caracter de satiră

Partea a patra este o satiră, construită pe baza antitezei dintre geniu şi omul comun. Bătrânul dascăl îşi continuă cugetarea, de această dată asupra destinelor individuale ale celor care populează universul enigmatic. Soarta fiecărui individ e egală cu sine şi cu cea a omenirii: „Unul e în toţi, tot astfel precum una e în toate". Din nou este accentuată ideea sorţii schimbătoare şi cea a trecerii implacabile a timpului, prin care individul este supus efemerului: „Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gândesc?.../ Ca şi vântu-n valuri trece peste traiul omenesc".

Antiteza geniu-om comun

Savantul, care întruchipează geniul aspirant la nemurire, este prezentat în opoziţie cu lumea măruntă în care trăieşte şi care nu e capabilă a-l înţelege şi a-l aprecia. Omul comun, în loc să-i ofere glorie postumă, caută să-i diminueze importanţa, umbrind opera ştiinţifică prin prezentarea faptelor mărunte, insignifiante din biografia sa: „Şi când propria ta viaţă singur n-o ştii pe de rost,/ O să-şi bată alţii capul s-o pătrunză cum a fost?".

Imaginarea funerariilor savantului constituie un prilej prin care discursul devine ironic, pentru că, în mod meschin, contemporanii vor promova „biografia subţire", accentuând picanteriile acesteia, adică „pete multe, răutăţi şi mici scandaluri", „toate

micile mizerii unui suflet chinuit". Cel care va rosti necrologul, „vrun mititel", un oarecare dornic de a se evidenţia pe sine, este menit a distruge şi ultima speranţă a nemuririi geniului; astfel, cortegiul funerar, caracterizat printr-o comparaţie inedită, „splendid ca o ironie", încheie un destin de excepţie, într-o manieră sarcastică.

Posteritatea se arată şi mai nedreaptă, recurgând la ignorarea operei geniului, în schimbul popularizării, din ignoranţă şi rea-credinţă, latura umană a geniului: „Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt/ Într-un mod fatal legate de o mână de pământ;/ Toate micile mizerii unui suflet chinuit/ Mult mai mult îi vor atrage decât tot ce ai gândit.".

Revenirea la peisajul de factură romantică

Ultima parte revine simetric la peisajul iniţial de factură romantică, dominat de imaginea lunii. Aceasta, ca simbol al eternităţii, veghează umanitatea perisabilă, fiind martoră la tot ceea ce se petrece în plan terestru. În opoziţie cu destinul privilegiat al acesteia, fiinţele umane sunt supuse egalităţii în faţa morţii inexorabile: „Şi pe toţi ce-n astă lume sunt supuşi puterii sorţii/ Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii!".

Întreaga poezie denotă o viziune inedită asupra individului, aparţinând microspaţiului şi timpului măsurat cu „ceasornicul", integrat cosmicului, macrospaţiului şi macrotimpului, proiectat fiind în eternitate.

7 Procedee romantice

Procedeele romantice utilizate în poezie sunt: prezentarea condiţiei geniului, motive specifice (luna, codrul, timpul bivalent, ceasornicul), antiteza, geneza şi stingerea universală prezentate prin prisma fanteziei creatoare, ironia, satira.

8 Limbajul artistic

Originalitatea gândirii poetice reliefată de fondul ideatic este susţinută de **limbajul expresiv**. Figurile de stil dominante sunt epitetul („gene ostenite", „dor nemărginit", „sure văi", „nota prizărită", „pagina neroadă"), comparaţia („splendid ca o ironie"), personificarea (luna „fecioară"), antiteza („rege" - „sărac", „slabi" - „puternici", „genii" -„neghiobi"), metafora („Lună tu, stăpân-a mării, pe a lumii boltă luneci"). Aceasta din urmă, grăitoare prin forţa sugestiei, produce adâncirea lirismului în subiectiv. Referitor la acest procedeu semantic, G. Călinescu apreciază că Eminescu este poetul român care „a introdus amplu şi substanţial metafora în lirica românească".

Elemente de prozodie

Din punct de vedere **prozodic**, se remarcă ritmul trohaic, rima împerecheată şi măsura de cincisprezece-şaisprezece silabe.

9 Încheiere

„Scrisoarea I" rămâne, dincolo de trecerea implacabilă a timpului, o creaţie de geniu, o capodoperă a liricii meditativ-filosofice.

Glossă

Varianta propusă:

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9
2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparține romantismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1
Romantismul european

Romantismul este curentul literar-artistic, apărut în Europa, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care se manifestă mai întâi în Anglia, apoi în Germania și Franța, și cuprinde întreaga Europă; el se naște ca o reacție împotriva rigorilor clasice și împotriva raționalismului iluminist. Acest nou curent promovează manifestarea neîngrădită a fanteziei, originalității și sincerității sufletești.

Etape ale romantismului românesc

În literatura română, romantismul se manifestă cu întârziere, începând cu al treilea deceniu al secolului al XIX-lea și cunoaște trei etape de manifestare: preromantism, evident în lirica pașoptistă, romantism propriu-zis, reprezentat de creația eminesciană, autorul fiind supranumit ultimul mare romantic universal și postromantismul, o prelungire a sa în lirica unor poeți a căror creație se află la confluența curentelor literare, precum Alexandru Macedonski, Octavian Goga, George Coșbuc sau Ștefan Octavian Iosif.

2
Trăsături ale romantismului

Principalele trăsături promovate de romantici sunt: manifestarea plenară a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, identificarea a noi surse de inspirație, cum ar fi istoria, folclorul și frumusețile naturii, profunzimea meditației asupra universului, pe două coordonate, cosmic și terestru, crearea eroului excepțional, care evoluează în împrejurări deosebite, provenind din categorii sociale diversificate și al cărui portret prezintă calități și defecte, evidențierea nemulțumirii față de prezent, ceea ce generează retragerea în lumea trecutului idealizat sau a visului, ironizarea prezentului și glorificarea trecutului, folosirea procedeului artistic al antitezei, libertatea absolută în alegerea speciilor literare, utilizându-se chiar combinarea acestora, apelarea la toate straturile limbii în conturarea stilului, respingerea rigidității canoanelor de factură clasică. Speciile literare predilecte ale romanticilor sunt nuvela istorică, poemul filosofic, drama.

3
Încadrare în epocă

Mihai Eminescu aparține perioadei clasice a literaturii, ca și Ion Creangă, Ioan Slavici și I. L. Caragiale. Încă de la publicarea primelor poezii, criticul literar Titu Maiorescu îl caracterizează ca fiind „poet în toată puterea cuvântului", intuind geniul său și promovându-l în cadrul cenaclului „Junimea" și prin intermediul revistei „Convorbiri literare". Deși este concepută într-o perioadă scurtă, între 1870 și 1883, opera literară eminesciană este vastă, abordând toate cele trei genuri literare; genul literar predilect este însă liricul, valoarea poeziilor sale manifestându-și perenitatea, fiind inegalabilă până în zilele noastre.

Imaginar poetic

Opera eminesciană reprezintă un **univers imaginar** aparte, cuprinzător și original, care îmbină teme și motive romantice cu elemente autohtone, aparținând specificului național. Singurul său volum antum, intitulat „Poesii", este publicat în 1883, sub îngrijire maioresciană.

4
Apariție
Enunțarea temei

Poezia **„Glossă"** este o creație de factură gnomică, apărută în 1883, în volumul antum eminescian, încadrându-se printre creațiile de maturitate ale poetului. **Tema** este **de factură filosofică**; aceasta enunță un set de norme pe care omul superior, geniul, trebuie să le ia în considerare de-a lungul existenței în lumea comună. Deși

Eminescu nu dezvoltă un sistem filosofic propriu, această temă este un punct de referință al gândirii poetice.

5 Surse de inspirație

Ca **surse de inspirație** ale poeziei, se pot identifica influențe din filosofia antică, prin preluarea motivului literar al lumii ca teatru, utilizat și de alți autori intrați în universalitate, precum și modelul vechilor scrieri românești pe teme existențiale, care valorifică, în special, motivul de circulație universală, fortuna labilis.

6 Semnificația titlului

Titlul, „Glossă", provine din cuvântul grecesc tradus prin „limbă", denumire prezentă și în latină, franceză, italiană sau germană. În română, cuvântul are următoarele accepțiuni, notate în DEX: „explicarea sensului unui pasaj sau a unui cuvânt dintr-o scriere; comentariu sau notă făcută pe marginea unui text" sau „formă fixă de poezie în care, fiecare strofă, începând de la cea de-a doua, comentează succesiv câte un vers din prima strofă, versul comentat repetându-se la sfârșitul strofei respective, iar ultima strofă reproducând în ordine inversă versurile primei strofe.".

7 Elemente de structură și compoziție

Fiind **o poezie cu formă fixă**, ca și sonetul și rondelul, „Glossa" eminesciană este alcătuită dintr-o strofă-temă, cu opt versuri, care se reiau sub formă de concluzie pentru fiecare dintre următoarele strofe, ultima strofă conținând versurile strofei-nucleu, în ordine inversată. Așadar, poezia conține zece strofe, remarcându-se prin perfecțiunea formală, care susține un fond de idei superior, tratând condiția geniului.

Ca ansamblu, „Glossa" este un cod etic formulat în mod impersonal de către un eu superior și adresat direct către geniul nevoit să se integreze lumii comune, învățând să conviețuiască în mediocritate. Așa cum, într-o altă poezie eminesciană, acesta își dorea să învețe să moară, versurile gnomice îi oferă orientări semnificative despre modul în care este nevoit să trăiască.

Adevăruri general-valabile

Prima strofă, nucleul poeziei, enunță adevăruri general-valabile, comentate ulterior, de-a lungul următoarelor opt strofe: „Vreme trece, vreme vine,/ Toate-s vechi și nouă toate;/ Ce e rău și ce e bine/ Tu te-ntreabă și socoate;/ Nu spera și nu ai teamă,/ Ce e val ca valul trece;/ De te-ndeamnă, de te cheamă,/ Tu rămâi la toate rece.". Timpul este ireversibil, existența umană este supusă repetabilității ciclice, gândirea și discernământul sunt niște valori foarte importante ale vieții, soarta umană este supusă perisabilității, iar geniul este sfătuit să ignore ispitele, adoptând o atitudine rațională. Prin generalizare, persoana a doua adresativă din textul poetic poate fi asociată și omului comun, care, prin puterea rațiunii poate aspira către superioritate.

Ideea de cunoaștere

Cea de-a doua strofă se axează pe ideea de cunoaștere, care o înglobează pe cea de autocunoaștere, pornind de la îndemnul socratic, „Cunoaște-te pe tine însuți!". Omul superior este îndemnat să se izoleze și, folosind forța rațiunii, să se detașeze de ceea ce este efemeritate și deșertăciune: „Tu așază-te deoparte,/ Regăsindu-te pe tine". Timpul este ireversibil și, de aceea, spiritul uman are nevoie de discernământ pentru a separa binele de rău.

Motivul măștii

Următoarea strofă are la bază motivul măștii, care sugerează aparența, identificată cu fericirea, un simbol al efemerității, născută din propria sa moarte. Geniul este sfătuit să ignore masca fericirii, căci ea ține o clipă amăgitoare, iar gândirea superioară, „Recea cumpăn-a gândirii", nu trebuie să se lase pradă aparențelor înșelătoare.

Motivul lumii ca teatru

Strofa a patra include motivul de circulație universală al lumii ca spectacol de teatru, care este recurent în poezie, fiind prezent și în strofele a șasea („Alte măști, aceeași piesă") și a opta („Ca să schimbe-actorii-n scenă"). Acesta pornește de la filosofia lui Schopenhauer și explicitează atitudinea contemplativă pe care ar trebui să o adopte geniul, privind spectacolul lumii, care se derulează după un scenariu prestabilit și repetabil: „Privitor ca la teatru/ Tu în lume să te-nchipui/ Joace unul și pe patru/ Totuși tu ghici-vei chipu-i". Izolarea se constituie din nou ca o condiție esențială pentru a putea discerne binele de rău: „Tu în colț petreci în tine/ Și-nțelegi din a lor artă/ Ce rău și ce e bine.".

Următoarea strofă se axează tot pe o idee filosofică de proveniență schopenhaueriană, anume valoarea inestimabilă a prezentului etern, care înglobează cele două coordonate temporale obiective, trecutul și viitorul; ele sunt doar „a filei două fețe", simboluri ale zădărniciei, pe când prezentul, care le conține și pe acestea, se învecinează cu eternitatea. Se repetă astfel îndemnul la cugetare: „Te întreabă și socoate", prin care geniul își poate revela natura superioară.

Valoarea prezentului etern

Strofa a șasea enunță ideea că, doar prin detașare se poate atinge echilibrul interior din care derivă cugetarea superioară. Ajuns la acest stadiu, geniul identifică opoziția dintre aparență și esență: „Și de mii de ani încoace/ Lumea-i veselă și tristă". El nu se va lăsa astfel amăgit de schimbarea perpetuă a măștilor lumii, pentru că oamenii, prin natura lor, fac parte din „aceeași piesă" și spun „aceeași gamă", integrată unui spectacol existențial menit a fi contemplat. Îndemnul de factură pesimistă „nu spera" se identifică renunțării definitive la autoiluzionare, la speranțele deșarte, specifice omului comun.

Opoziția aparență-esență

Strofa următoare accentuează ideea timpului trecător și ireversibil, care poate fi învins doar prin detașare perpetuă în fața deșertăciunii lumii și prin adoptarea atitudinii contemplative și ironice asupra spectacolului existențial: „Nu spera când vezi mișeii/ La izbândă făcând punte,/ Te-or întrece nătărăii,/ De ai fi cu stea în frunte". „Mișeii" și „nătărăii" sunt reprezentanții mediocrității, care se lasă înșelați de aparență, de „izbânda" de moment. Atitudinea lor față de omul superior este disprețuitoare, pentru că universul cunoașterii lor este atât de limitat, încât nu pot discerne între valoare și pseudovaloare. De aceea, concluzia strofei, „Ce e val ca valul trece", denotă perisabilitatea omului în raport cu geniul.

Tema timpului trecător și ireversibil

Strofa a opta se axează pe motivul ispitelor lumii, numite metaforic „lucii mreje" și „cântec de sirenă". Aceste tentații aparțin unei lumi meschine a „mișeilor", cu care geniul nu se poate însoți; el n-ar trebui să se lase amăgit de spectacolul efemerității, ci să asculte vocea rațiunii, pentru a le intui și a le evita, fără a se abate de la drumul drept al propriului său destin: „Tu pe-alături te strecoară,/ Nu băga nici chiar de seamă,/ Din cărarea ta afară/ De te-ndeamnă, de te cheamă.".

Motivul ispitelor lumii

Strofa a noua revine la îndemnul adoptării unei cugetări detașate, singura cale către obținerea idealului de echilibru interior. Aceasta implică însă dezicerea de tot ceea ce este comun și trecător: „De te-ating, să feri în lături,/ De hulesc, să taci din gură;". Pentru a evita suferința, geniul trebuie să țină cont de regula neimplicării emoționale: „Tu rămâi la toate rece.".

Neîmplinirea emoțională

Ultima strofă a poeziei reia strofa-temă inversând ordinea versurilor și accentuând astfel, prin repetare, normele codului etic formulat de întreaga poezie. Cugetarea rece și atitudinea contemplativă sunt idei recurente în lirica eminesciană de factură filosofică. În poemul „Luceafărul", de exemplu, tentația lumii inferioare se soldează cu suferință și cu retragere în sfera înaltă a aștrilor; omul superior din „Glossa" însă, este nevoit să trăiască în mediocritatea terestră și, de aceea, elaborează un cod de norme de conduită prin care să evite suferințele mărunte și să-și salveze spiritul.

Reluarea strofei-temă

8 Procedee romantice

Fondul ideatic de **factură romantică** se îmbină armonios cu stilul simplu, limpede, de **factură clasică. Procedeele romantice** utilizate în poezie sunt: sursele de inspirație, prezentarea condiției geniului, utilizarea antitezei, subiectivitatea și originalitatea.

Elemente de stil

Stilul poeziei se remarcă prin simplitate; figurile de stil utilizate sunt puține, dar reprezentative: epitete („recea cumpănă", „lumea-i veselă și tristă"), metafore („cumpăn-a gândirii", „masca fericirii"), antitezele („toate-s vechi și nouă toate", „ce e rău și ce e bine", „viitorul și trecutul").

Elemente prozodice

Poezia este alcătuită din zece strofe a câte opt versuri cu măsură de opt silabe, rima încrucișată și ritmul trohaic.

9 Încheiere

Constituind o serie unică în literatura română, creațiile eminesciene, „Odă (în metru antic)" și „Luceafărul", la care se adaugă „Glossa", conturează o viziune profundă asupra existenței, trecută prin filtrul gândirii și imaginației omului superior.

Varianta propusă: Odă (în metru antic)

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11
2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparține romantismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11

1 Romantismul european

Romantismul este curentul literar-artistic, apărut în Europa, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care se manifestă mai întâi în Anglia, apoi în Germania și Franța, cuprinzând întreaga Europă; el se naște ca o reacție împotriva rigorilor clasice și împotriva raționalismului iluminist. Acest nou curent promovează manifestarea neîngrădită a fanteziei, a originalității și sincerității sufletești.

Etape ale romantismului românesc

În literatura română, romantismul se manifestă cu întârziere, începând cu al treilea deceniu al secolului al XIX-lea și cunoaște trei etape de manifestare: preromantism, evident în lirica pașoptistă, romantism propriu-zis, reprezentat de creația eminesciană, autorul fiind supranumit ultimul mare romantic universal și postromantismul, o prelungire a sa în lirica unor poeți a căror creație se află la confluența curentelor literare, precum Alexandru Macedonski, Octavian Goga, George Coșbuc sau Ștefan Octavian Iosif.

Trăsături ale romantismului

Principalele trăsături promovate de romantici sunt: manifestarea plenară a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, identificarea a noi surse de inspirație, cum ar fi istoria, folclorul și frumusețile naturii, profunzimea meditației asupra universului, pe două coordonate, cosmic și terestru, crearea eroului excepțional, care evoluează în împrejurări deosebite, provenind din categorii sociale diversificate și al cărui portret prezintă calități și defecte, evidențierea nemulțumirii față de prezent, ceea ce generează retragerea în lumea trecutului idealizat sau a visului, ironizarea prezentului și glorificarea trecutului, folosirea procedeului artistic al antitezei, libertatea absolută în alegerea speciilor literare, utilizându-se chiar combinarea acestora, apelarea la toate straturile limbii în conturarea stilului, respingerea rigidității canoanelor de factură clasică. Speciile literare predilecte ale romanticilor sunt nuvela istorică, poemul filosofic, drama.

2 Încadrare în epocă

Mihai Eminescu aparține perioadei clasice a literaturii, ca și Ion Creangă, Ioan Slavici și I. L. Caragiale. Încă de la publicarea primelor poezii, criticul literar Titu Maiorescu îl caracterizează ca fiind „poet în toată puterea cuvântului", intuind geniul său și promovându-l în cadrul cenaclului „Junimea" și prin intermediul revistei „Convorbiri literare". Deși este concepută într-o perioadă scurtă, între 1870 și 1883, opera literară eminesciană este vastă, abordând toate cele trei genuri literare; genul literar predilect este însă liricul, valoarea poeziilor sale manifestându-și perenitatea, fiind inegalabilă până în zilele noastre.

3 Imaginarul poetic

Opera eminesciană reprezintă un **univers imaginar** aparte, cuprinzător și original, care îmbină teme și motive romantice cu elemente autohtone, aparținând specificului național. Singurul său volum antum, intitulat „Poesii", este publicat în 1883, sub îngrijirea maioresciană.

4 Tematica

„Odă (în metru antic)" este o creație eminesciană de maturitate, care atinge profunzimi existențiale nebănuite, încadrâbdu-se liricii de inspirație filosofică. Deși Eminescu nu dezvoltă un sistem filosofic propriu, această **temă** este un punct de referință al gândirii poetice, neegalată de-a lungul timpului.

5
Apariție

Geneză

„Oda" eminesciană a fost publicată în 1883, după ce, de-a lungul timpului, a cunoscut mai multe variante, până să ajungă la forma finală. Inițial, a fost concepută ca un poem dedicat personalității complexe a lui Napoleon, o figură reprezentativă a istoriei universale, fiind intitulată „Oda pentru Napoleon". Pe parcursul variantelor, caracterul de odă se metamorfozează într-o formulă elegiacă, păstrând totuși solemnitatea cadrului și organizarea metrică a cântecului de slavă, antic. În forma sa finală, **poemul filosofic** conține **accente meditative asupra condiției umane din perspectiva geniului**. El poate fi, de asemenea, considerat **o rugăciune** către Divinitate, singura care ar putea îndeplini cererea din final „Ca să pot muri liniștit, pe mine/ Mie redă-mă!".

5
Semnificația titlului

Titlul desemnează o specie literară lirică, un cântec de slavă adresat, de obicei, unei personalități. În cazul creației eminesciene, acesta glorifică o abstracțiune, anume condiția de muritor, gândită din perspectiva omului de geniu, care trăiește paradoxala dramă a nemuririi. Referința prozodică, notată ca o digresiune, „în metru antic", este explicată de criticul literar Titu Maiorescu astfel: „poezia este scrisă în strofe de patru versuri trohaice dactilice – se înțelege, nerimate – în încântătoarea cadență a unui versus adonicus la sfârșitul fiecărei strofe.". Metrica textului este, așadar, comparabilă cu numeroase creații clasice, rămase în universalitate.

7
Elemente de structură

„Oda (în metru antic)" este **un poem gnomic**, considerat ca făcând parte dintr-o serie filosofică unitară, alături de „Glossă" și „Luceafărul", în care se regăsesc frământări existențiale, particularizând viața, moartea, trecerea timpului, nemurirea, condiția geniului. Textul poetic este alcătuit din **cinci catrene**, care pot fi structurate **în patru secvențe lirice**: constatarea contemplativă a eului, apariția sentimentului, ca sursă a dezechilibrului sufletesc, redarea chinurilor spirituale provocate de acest dezechilibru, ruga către Divinitate.

Aspirația geniului la condiția umană

Prima secvență are drept **incipit** o cugetare lirică încărcată de semnificații, prin care se sintetizează textura ideatică a poemului: „Nu credeam să învăț a muri vreodată". Se exprimă astfel un paradox, anume că geniul aspiră la condiția defavorizată umană, dorind să învețe să moară, să dobândească soarta implacabilă a omului. Poezia capătă accente nostalgice, eul liric dorindu-și cu ardoare să parcurgă firescul existenței, prin asumarea sfârșitului, deși acesta se definește prin unicitate și nemurire, fiind „pururi tânăr", dar guvernat de „steaua singurătății". Drama existenței sale derivă tocmai din singularitatea destinului său, care implică și imposibilitatea împlinirii sufletești. Lirismul are accente subiective, marcate prin prezența persoanei întâi; timpul verbal utilizat este imperfectul, care plasează monologul eului într-o durată imaginară, de dincolo de realitatea obiectivă.

Motivul suferinței

Cea de-a doua secvență lirică este dinamică, prin schimbarea registrului temporal, prin trecerea discursului liric la perfectul simplu și prin apariția subită a suferinței personificate, sentiment profund uman, care produce un dezechilibru sufletesc al geniului, marcând o rătăcire de sine. Aceasta reprezintă concretizarea temporară a năzuinței eului în a dobândi un destin comun, uman. Dublul oximoron „dureros de dulce" și „voluptatea morții" proiectează în imaginar trăirea intensă a durerii și a sfârșitului, stări specific umane; ambele noțiuni, „dulceața" și „moartea", sunt legate indestructibil de trăirea intensă a iubirii profane, care oferă împlinirea sufletească a celui care aspiră la condiția de muritor.

Referințe mitice

Următoarea secvență lirică redă acceptarea totală a chinurilor provocate de aspirația geniului către iubire și către moarte. Sentimentul cel mai profund uman devine comuniune spirituală simbolizată prin rugul aprins, imagine care oferă revelația destinului a două personaje mitice, centaurul Nessus și semizeul Hercule, rămase în memoria colectivă prin chinurile fizice îndurate în numele iubirii.

În viziunea eminesciană, omul reprezintă aspirația către un plan superior a lui Nessus, dar și rugul aprins, care îl mistuie pe Hercule, ființă duală, care aparține deopotrivă lumii inferioare, dar și absolutului, cucerit prin iubire.

Motivul combustiei spirituale

Mistuit de flăcările propriei revelaţii, geniul se întreabă retoric dacă va renaşte purificat prin foc, precum simbolul mitic al păsării phoenix, cea care arde în cuibul său, clocindu-şi astfel oul din care va ieşi o altă pasăre, continuând ciclul vieţii. Invocarea combustiei spirituale născută din frământări erotice atinge apogeul suferinţei, „De-al meu propriu vis mistuit mă vaiet,/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...", fiind însă dublată de speranţa dobândirii unei noi dimensiuni a existenţei, prin iubire.

Invocarea regăsirii sinelui

Ultima secvenţă lirică relevă caracterul de rugăciune, substituind tonul elegiac şi conferind poemului o profundă tentă filosofică. Eului liric se adresează Divinităţii, absolutului, singura care îi poate îndeplini ruga: „Piară-mi ochii tulburători din cale,/ Vino iar în sân, nepăsare tristă;/ Ca să pot muri liniştit, pe mine/ Mie redă-mă!". Geniul formulează dorinţa de regăsire a sinelui, care precede experienţa eşuată a arderii interioare prin iubire şi suferinţă, posibilă doar cu ajutorul unei forţe superioare; el ajunge astfel la conştientizarea propriei condiţii, căci „aici, pe pământ, nici e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.".

8 Procedee artistice

Conţinutul ideatic al poeziei este susţinut prin numeroase **procedee artistice**, în ansamblul său limbajul având caracter metaforic. Din punct de vedere morfologic, textul conţine referiri verbale care cuprind întreaga axă temporală, cu valoare expresivă: verbele la imperfect conferă caracter de perenitate cugetării poetice, perfectul simplu marchează trăirea bruscă şi mistuitoare a sentimentelor, care aparţin sferei umanului, iar prezentul etern din final se află în strânsă legătură cu textura ideatică a regăsirii sinelui prin ruga către Divinitate şi al reintegrării în sfera superioară, căreia îi aparţine.

9 Procedee romantice

Viziunea romantică asupra lumii este evidentă prin extrapolarea problematicii geniului, prin utilizarea unor motive specifice, precum singurătatea, suferinţa, nepăsarea, visul, care induc o atmosferă contemplativă, fiind însă completată de o notă originală, care anticipează curentul modernism prin abolirea tiparelor prozodice tradiţionale, prin adâncirea lirismului în subiectiv, prin ambiguitatea limbajului.

10 Elemente de prozodie

În ceea ce priveşte **prozodia**, Eminescu utilizează formele solemne, maiestuoase şi grave ale prozodiei clasice antice, critica literară găsind similitudini între „Oda" eminesciană şi poeziile lui Horaţiu. Poezia relevă în acelaşi timp vizionarismul eminescian, prin anticiparea modernismului. Se remarcă astfel absenţa rimei, ritmul dominat de alternanţe metrice şi măsura variabilă.

11 Încheiere

Constituind o serie unică în literatura română, creaţiile eminesciene „Glossă" şi „Luceafărul", la care se adaugă „Odă (în metru antic)", conturează o viziune profundă asupra existenţei, trecută prin filtrul gândirii şi imaginaţiei omului superior.

Varianta propusă:

Epigonii

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8
2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparține romantismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

1
Romantismul european

Romantismul este curentul literar-artistic, apărut în Europa, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care se manifestă mai întâi în Anglia, apoi în Germania și Franța, și cuprinde întreaga Europă; el se naște ca o reacție împotriva rigorilor clasice și împotriva raționalismului iluminist. Acest nou curent promovează manifestarea neîngrădită a fanteziei, originalității și sincerității sufletești.

Etapele romantismului românesc

În literatura română, romantismul se manifestă cu întârziere, începând cu al treilea deceniu al secolului al XIX-lea și cunoaște trei etape de manifestare: preromantism, evident în lirica pașoptistă, romantism propriu-zis, reprezentat de creația eminesciană, autorul fiind supranumit ultimul mare romantic universal și postromantismul, o prelungire a sa în lirica unor poeți a căror creație se află la confluența curentelor literare, precum Alexandru Macedonski, Octavian Goga, George Coșbuc sau Ștefan Octavian Iosif.

2
Trăsăturile romantismului

Principalele trăsături promovate de romantici sunt: manifestarea plenară a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, identificarea a noi surse de inspirație, cum ar fi istoria, folclorul și frumusețile naturii, profunzimea meditației asupra universului, pe două coordonate, cosmic și terestru, crearea eroului excepțional, care evoluează în împrejurări deosebite, provenind din categorii sociale diversificate și al cărui portret prezintă calități și defecte, evidențierea nemulțumirii față de prezent, ceea ce generează retragerea în lumea trecutului idealizat sau a visului, ironizarea prezentului și glorificarea trecutului, folosirea procedeului artistic al antitezei, libertatea absolută în alegerea speciilor literare, utilizându-se chiar combinarea acestora, apelarea la toate straturile limbii în conturarea stilului, respingerea rigidității canoanelor de factură clasică. Speciile literare predilecte ale romanticilor sunt nuvela istorică, poemul filosofic, drama.

3
Încadrarea în epocă

Mihai Eminescu aparține perioadei clasice a literaturii, ca și Ion Creangă, Ioan Slavici și I. L. Caragiale. Încă de la publicarea primelor poezii, criticul literar Titu Maiorescu îl caracterizează ca fiind „poet în toată puterea cuvântului", intuind geniul său și promovându-l în cadrul cenaclului „Junimea" și prin intermediul revistei „Convorbiri literare". Deși este concepută într-o perioadă scurtă, între 1870 și 1883, opera literară eminesciană este vastă, abordând toate cele trei genuri literare; genul literar predilect este însă liricul, valoarea poeziilor sale manifestându-și perenitatea, fiind inegalabilă până în zilele noastre.

Imaginarul poetic

Opera eminesciană reprezintă un **univers imaginar** aparte, cuprinzător și original, care îmbină teme și motive romantice cu elemente autohtone, aparținând specificului național. Singurul său volum antum, intitulat „Poesii", este publicat în 1883, sub îngrijirea maioresciană.

4
Apariție Încadrarea în tipologie

Poezia **„Epigonii"** aparține etapei vieneze a creației eminesciene, fiind a doua scriere publicată în revista „Convorbiri literare", în 1870. Ea este o artă poetică, o poezie în care autorul își exprimă concepția despre lume, viață și menirea artei sale, într-un limbaj literar, care îl particularizează.

În ceea ce privește **semnificația titlului**, cuvântul „epigon" provine din limba greacă, însemnând „născut după..."; cu timpul, sensul a degenerat, căpătând

5 Semnificația titlului

conotații peiorative, desemnând un „urmaș inferior". În poezia eminesciană, termenul este definitoriu pentru scriitorii de la sfârșitul secolului al XIX-lea, considerați urmași nedemni ai celor care au pus bazele literaturii românești.

6 Elemente de structură

Structural, „Epigonii" este un poem amplu, alcătuit din **nouăsprezece strofe**, a câte șase versuri fiecare, denumite **sextine**. Planul compozițional are la bază procedeul romantic al **antitezei** dintre ideile exprimate în prima parte, care are caracter de **odă** dedicată înaintașilor, și cele din partea a doua, cu caracter de **satiră** la adresa contemporanilor.

Partea întâi se constituie ca o amplă enumerație a scriitorilor înaintași, definiți prin nuanțe variate, de la o laudă hiperbolică și până la tente ironice; aceștia sunt însă cu toții considerați scriitori de valoare pentru meritul comun de a pune bazele unei literaturi solide, exemplu pentru urmași.

Incipitul poeziei prezintă o mărturisire nostalgică a eului liric: „Când privesc zilele de-aur a scripturelor române,/ Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine". Ea se constituie ca pretext literar în vederea evocării poeților care „au scris o limbă ca un fagure de miere".

Caracter de odă

Evocarea are o structură piramidală: inițial sunt glorificați poeții mărunți, al căror merit este acela de a fi construit o bază pentru creațiile ulterioare; urmează poeții cu individualitate distinctă, pentru care sunt dedicate mai multe versuri sau chiar o strofă, iar în vârful piramidei este plasată personalitatea cea mai complexă a perioadei preeminesciene, Vasile Alecsandri.

Primii creatori sunt descriși sumar, prin câteva tușe semnificative. Astfel, scurtele caracterizări precum „Cichindeal gură de aur", „Donici cuib de-nțelepciune" sau „Pann cel isteț ca un proverb" sunt simple constatări ale poetului; la fel procedează și în cazul altor autori ca Barbu Paris Mumuleanu, Iancu Văcărescu, Prale, Dimitrie Cantemir, Beldiman sau Sihleanu.

Parada imaginară a înaintașilor

Parada imaginară a înaintașilor continuă cu personalități marcante, apreciate până astăzi. Primul dintre aceștia este Ion Heliade-Rădulescu, numit metaforic „munte cu capul de piatră de furtune detunată". Strofa care îi este dedicată, se referă la înclinațiile sale mistice: „Eliad zidea din visuri și din basme seculare/ Delta biblicelor sânte, profeților amare,/ Adevăr scăldat în minte, sfinx pătrunsă de-nțeles". Conceptul „delta biblicelor sfinte" face referire la filosofia echilibrului între antiteze, între spirit și materie, ceea ce îl preocupa pe autor, unul dintre merituoșii traducători ai Bibliei.

Șirul personalităților culturale românești continuă cu Dimitrie Bolintineanu, glorificat pentru poezia sa de debut, intitulată „O fată tânără pe patul morții", a cărei tematică o valorifică și Eminescu în „Mortua est".

Grigore Alexandrescu este singurul din pleiadă comparat cu un reprezentant al literaturii universale, anume cu poetul romantic Byron, fiind în special apreciat pentru două dintre poeziile sale, „Candela" și „Anul 1840".

Următorul scriitor evocat este Andrei Mureșanu, comparat cu miticul Orfeu, cel care trezea și pietrele prin cântecul său: „Cheamă piatra să învie ca și miticul poet". El a rămas printre pașoptiștii reprezentativi în primul rând pentru poezia „Un răsunet", devenită ulterior imnul României, „Deșteaptă-te, române!". Astfel, Eminescu îl numește metaforic „preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet".

Strofa dedicată lui Costache Negruzzi are în centru două metafore sugestive: „Iar Negruzzi șterge colbul de pe cronice bătrâne" și „Moaie pana în coloarea unor vremi de mult trecute", fiind apreciat atât ca poet, pentru poemul „Aprodul Purice", cât și ca prozator, pentru nuvela istorică „Alexandru Lăpușneanul".

Vârful piramidei aparține lui Vasile Alecsandri, căruia Eminescu îi dedică trei strofe, recunoscându-i meritul de a fi cel mai bun scriitor de până atunci, supranumindu-l „rege al poeziei". Formularea „vecinic tânăr și ferice" conține o tentă ironică pentru că face referire la viața aventuroasă a scriitorului, subliniind, cu rafinament, superficialitatea acestuia. El este însă admirat pentru poemul „Vis de poet".

Caracterul de „rege", atribuit lui Alecsandri, vădește însă efemeritatea, căci Eminescu speră în progresul artei; regalitatea autentică este reprezentată de personalitatea istorică a lui Ștefan cel Mare, numit metaforic „zimbru sombru și regal".

În legătură cu această paradă imaginară a înaintaşilor, Eminescu însuşi mărturisea, într-o scrisoare adresată redacţiei „Convorbirilor literare": „dacă în «Epigonii» veţi vedea laude pentru poeţi ca Bolliac, Mureşan or Eliad, acelea nu sunt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mişcă acea naivitate sinceră, neconştientă cu care lucrau ei".

Partea a doua a poemului debutează cu o dublă interogaţie retorică, prin care se accentuează, în mod pesimist, antiteza dintre trecut şi prezent: „Iară noi? noi, epigonii?...". Prezenţa mărcii personale „noi" denotă faptul că Eminescu se integrează, cu modestie, în rândul urmaşilor nedemni de înaintaşii iluştri pe care i-a numit în prima parte. Epigonii, poeţii contemporani lui, sunt departe de a egala realizările trecute, iar distanţa izvorăşte din luciditate sceptică, opusă naivităţii creatoare.

Antiteza trecut-prezent

Exprimarea poetică este deturnată antitetic, de la un ton elogios către accente dure, pamfletare: „Simţiri reci, harfe zdrobite,/ Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,/ Măşti râzânde, puse bine pe-un caracter inimic". Contemporanii poetului sunt astfel prezentaţi prin lipsa sensibilităţii creatoare, pătimaşi, îmbătrâniţi sufleteşte prematur. Formularea „măşti râzânde" exprimă ipocrizia, aparenţa înşelătoare, trăsături ce reliefează tema lumii ca teatru, ca spectacol, dezvoltată şi în alte creaţii eminesciene.

Tema lumii ca teatru

Sursa antitezei dintre generaţii este credinţa, în sensul că înaintaşii aspirau cu sinceritate către un ideal, în vreme ce epigonii sunt lipsiţi de credinţă şi de idealuri: „Voi credeaţi în scrisul vostru, noi nu credem în nimic!". Epigonilor le lipseşte până şi credinţa în Dumnezeu şi, de aceea, chiar şi patriotismul lor e demagogic: „Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază".

Versul „În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază" ilustrează liric teoria formelor fără fond, enunţată de Titu Maiorescu. Eminescu respinge manifestările artistice ale autorilor, dominaţi de superficialitate în gândire şi în artă: „Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri". Epigonii sunt definiţi prin incapacitatea de înălţare spirituală, având „privirea scrutătoare, ce nimica nu visează" şi prin concluzionarea eronată că aspiraţia profundă către idealuri este inutilă.

Interogaţia retorică „Ce e poezia?" are un dublu rol: pe de-o parte, adânceşte antiteza între prezentul eminescian şi trecut şi, pe de altă parte, oferă o definiţie sugestivă creaţiei lirice: „Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,/ Voluptos joc de icoane şi cu glasuri tremurate,/ Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea.". Ea se constituie ca o creaţie pură, sacră, un joc de imagini şi de sunete, o transfigurare a realului, care exprimă idei „manifestate în materie sensibilă", după cum afirma Maiorescu.

Ultima strofă adânceşte pesimismul care domină cea de-a doua parte a poeziei, exprimând drama incapacităţii de afirmare spirituală într-o lume dominată de meschinărie: „Proşti şi genii, mic şi mare, sunet, sufletul, lumină -/ Toate-s praf... Lumea-i cum este ... şi ca dânsa suntem noi.".

7 Procedee romantice

Procedeele romantice folosite în această poezie sunt: antiteza, glorificarea trecutului, amestecul speciilor literare, fantezia debordantă, dar şi utilizarea figurilor de stil, în special a metaforei.

Limbajul artistic

Limbajul artistic se remarcă prin multitudinea figurilor de stil: metafore, „rege-al poeziei vecinic tânăr şi ferice", „Sufletul vostru un înger, inima voastră o liră", epitete, „visări dulci şi senine", „zilele de aur", comparaţii, „Mă cufund ca într-o mare", antiteze, „noi"-„voi", interogaţii retorice, „Ce e poezia?".

De-a lungul scurtei sale existenţe, Eminescu a năzuit permanent să depăşească valoric propria generaţie, să conducă literatura către progres. A căutat mereu perfecţiunea formală şi măiestria fondului ideatic, iar opera sa îi conferă un loc binemeritat în cadrul creatorilor de frumos.

8 Încheiere

De altfel, încă de la publicarea primelor poezii, printre care şi „Epigonii", în „Convorbiri literare", Titu Maiorescu intuieşte valoarea sa inestimabilă, numindu-l „poet în toată puterea cuvântului".

Varianta propusă: **Revedere**

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8
2. Demonstrează faptul *că un text poetic studiat aparține romantismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

1 Romantismul european

Romantismul este curentul literar-artistic, apărut în Europa, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, care se manifestă mai întâi în Anglia, apoi în Germania și Franța, cuprinzând întreaga Europă; el se naște ca o reacție împotriva rigorilor clasice și împotriva raționalismului iluminist. Acest nou curent promovează manifestarea neîngrădită a fanteziei, originalității și sincerității sufletești.

Etapele romantismului românesc

În literatura română, romantismul se manifestă cu întârziere, începând cu al treilea deceniu al secolului al XIX-lea și cunoaște trei etape de manifestare: preromantism, evident în lirica pașoptistă, romantism propriu-zis, reprezentat de creația eminesciană, autorul fiind supranumit ultimul mare romantic universal și postromantismul, o prelungire a sa în lirica unor poeți a căror creație se află la confluența curentelor literare, precum Alexandru Macedonski, Octavian Goga, George Coșbuc sau Ștefan Octavian Iosif.

Trăsături ale romantismului

Principalele trăsături promovate de romantici sunt: manifestarea plenară a sentimentelor și fanteziei creatoare prin intermediul artei, identificarea a noi surse de inspirație, cum ar fi istoria, folclorul și frumusețile naturii, profunzimea meditației asupra universului, pe două coordonate, cosmic și terestru, crearea eroului excepțional, care evoluează în împrejurări deosebite, provenind din categorii sociale diversificate și al cărui portret prezintă calități și defecte, evidențierea nemulțumirii față de prezent, ceea ce generează retragerea în lumea trecutului idealizat sau a visului, ironizarea prezentului și glorificarea trecutului, folosirea procedeului artistic al antitezei, libertatea absolută în alegerea speciilor literare, utilizându-se chiar combinarea acestora, apelarea la toate straturile limbii în conturarea stilului, respingerea rigidității canoanelor de factură clasică. Speciile literare predilecte ale romanticilor sunt nuvela istorică, poemul filosofic, drama.

2 Încadrarea în epocă

Mihai Eminescu aparține perioadei clasice a literaturii, ca și Ion Creangă, Ioan Slavici și Ion Luca Caragiale. Încă de la publicarea primelor poezii, criticul literar Titu Maiorescu îl caracterizează ca fiind „poet în toată puterea cuvântului", intuind geniul său și promovându-l în cadrul cenaclului „Junimea" și prin intermediul revistei „Convorbiri literare". Deși este concepută într-o perioadă scurtă, între 1870 și 1883, opera literară eminesciană este vastă, abordând toate cele trei genuri literare; genul literar predilect este însă liricul, valoarea poeziilor sale manifestându-și perenitatea, fiind inegalabilă până în zilele noastre.

Imaginarul poetic

Opera eminesciană reprezintă un **univers imaginar** aparte, cuprinzător și original, care îmbină teme și motive romantice cu elemente autohtone, aparținând specificului național. Singurul său volum antum, intitulat „Poesii", este publicat în 1883, sub îngrijirea maioresciană.

3 Apariție
Enunțarea temei

Poezia **„Revedere"** a fost publicată în revista „Convorbiri literare", pe 1 octombrie 1879. Asemănându-se ideatic și formal cu o doină de înstrăinare, având deci caracter oral, ea este concepută ca o **meditație filosofică** pe **tema perisabilității omului**, aflată în **antiteză cu eternitatea naturii**.

Este o **poezie de inspirație folclorică, de factură romantică**. Pentru Eminescu, literatura populară a reprezentat o sursă inepuizabilă de inspirație, „un izvor pururi reîntineritor", pentru bogăția de idei și pentru forma simplă, directă de exprimare a lor. Eminescu scrie prelucrări folclorice completate cu idei originale în planul expresiei artistice: „Revedere", „Ce te legeni", „La mijloc de codru" ș.a., dar și creații profund originale, inedite, pornind de la lucrări populare cunoscute: „Călin (file din poveste)", „Luceafărul".

În legătură cu interesul eminescian pentru literatura populară, criticul literar G. Călinescu afirma că „cea mai mare însușire a lui Eminescu este de a face poezie populară fără să imite și cu idei culte."

4 Semnificația titlului

Titlul poeziei „Revedere" este alcătuit dintr-un substantiv derivat, sintetizând momentul reîntâlnirii dintre ipostaza imaginară a poetului și codrul personificat.

5 Elemente de structură și compoziție

Poezia este alcătuită din **patru unități strofice inegale**, având o structură dialogată, axată pe **două planuri**: al omului, simbol al efemerității, și al codrului, element al stabilității și eternității. Este utilizată astfel **lirica măștilor**, poetul preluând la nivel imaginar cele două ipostaze, reprezentând realități antitetice.

Antiteza om-natură

Prima secvență lirică este o amplă interogație, prin care eul liric se adresează codrului personificat cu admirație și afecțiune, atitudine sugerată de prezența diminutivelor: „Codrule, codrulule,/ Ce mai faci, drăguțule [...]". Adresarea directă este urmată de o referire temporală, care exprimă regretul trecerii ireversibile a timpului. Astfel, este surprinsă discret antiteza dintre statornicia naturii și firea rătăcitoare, trecătoare a omului, prin utilizarea referințelor temporale: „Că de când nu ne-am văzut/ Multă vreme a trecut/ Și de când m-am depărtat,/ Multă lume am îmblat.". Rătăcitor prin lume și prin viață, omul percepe despărțirea de codru, spațiul sacru al copilăriei sale, ca pe o înstrăinare dureroasă de o ființă dragă, iar regăsirea presupune revigorarea spirituală a acestuia.

A doua secvență lirică redă răspunsul codrului personificat, detașat și conștient de propria condiție superioară, nepăsător în fața realității trecerii timpului. Pentru acesta, timpul e doar o noțiune de ciclicitate a repetării anotimpurilor: „Ia, eu fac ce fac de mult,/ Iarna viscolu-l ascult,[...]/ Vara doina mi-o ascult". Anotimpul rece determină o acțiune distructivă asupra elementelor naturii, dar vara aduce cu sine regenerarea lor și bucuria nemărginită de a asculta doina, cântec străbun, specific spiritualității românești. Folosirea verbelor la modul gerunziu accentuează ideea de permanență a naturii și conferă muzicalitate versurilor, iar comuniunea dintre om și natură este sugerată de forma populară de dativ etic.

Tema sorții schimbătoare

A treia secvență lirică este o intervenție a eului liric de factură meditativă, prin care se prezintă soarta omului în antiteză cu destinul codrului: „Tu din tânăr precum ești/ Tot mereu întinerești", ceea ce marchează statornicia naturii în opoziție cu cel pentru care vremea, care „vine" și „trece", îi măsoară inevitabila trecere către moarte. Tema sorții schimbătoare, prezentă și în poezia „Glossă", sintetizează dramatismul scurgerii implacabile a timpului, revelată individului într-un spațiu familiar și protector.

Ipostaza eternă a codrului

În ultima secvență lirică, eternul codru își exprimă nepăsarea față de trecerea timpului, pentru că universul cunoașterii sale este determinat de imuabilitate: aceleași stele, elemente ale naturii cosmice, se oglindesc în lacuri, prelungind forța vitală a apei către infinit, Dunărea curge veșnic, vântul dinamizează mereu la fel peisajul. Constatările codrului capătă caracter sentențios când ajung să se refere la soarta existenței umane: „Numai omu-i schimbător,/ Pe pământ rătăcitor".

Adâncind antiteza, ipostaza eternă exprimă dualitatea existenței elementelor naturale: „Marea și cu râurile,/ Lumea cu pustiurile,/ Luna și cu soarele,/ Codrul cu izvoarele".

Poezia „Revedere" marchează prezența a două lumi aflate în antiteză profundă; dincolo de faptul că natura este în permanentă comuniune cu umanul, în raport cu timpul, aceasta își relevă superioritatea.

6 **Procedee romantice**

Textul liric este construit pe baza îmbinării originale între **elemente romantice** recurente în lirica eminesciană și prin **procedee artistice specifice curentului literar**: viziunea asupra condiției umane, folosirea antitezei, motivele-simboluri, valorificarea folclorului, prezentarea inedită a naturii, temele de circulație universală „fugit irreparabile tempus" și „fortuna labilis", armonia versificației, creativitate și manifestare plenară a eului.

7 **Trăsături ale stilului**

Din punct de vedere **stilistic**, remarcăm îmbinarea dintre elementele populare, ceea ce conferă caracter oral scrierii (dialogul cu natura protectoare, originalitatea exprimării și simplitatea ei, utilizarea dativului etic, armonia dintre om și natură, utilizarea diminutivelor și a interjecției „ia") și cele culte (tema sorții schimbătoare, meditația asupra existenței). Figurile de stil sunt sporadice, textul axându-se însă pe **antiteză**, sugerată și de timpurile verbale: trecutul, timpul eului liric perisabil și prezentul etern al codrului.

Elementele de **prozodie** o apropie foarte mult de modelul doinei populare, având ritmul trohaic, măsură de șapte-opt silabe și rimă împerecheată.

8 **Încheiere**

În legătură cu lirica eminesciană de inspirație folclorică, criticul literar Zoe Dumitrescu-Bușulenga afirmă: „Eminescu toarnă în tiparul simplu al versului popular ideea perenității naturii întrupată în codrul iubit, o natură fără moarte, care privește cu superioară compasiune incerta condiție umană."

Varianta propusă:

Apostolul

Încadrarea în epocă

Octavian Goga este un reprezentant de seamă al literaturii române de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, a cărui operă literară se află la confluența curentelor clasicism și romantism. Lirica sa se remarcă prin prezentarea problemelor sociale ale Ardealului, sintetizate în „cântarea pătimirii" românilor din Transilvania, al căror vis este unirea cu țara-mamă. Într-o epocă în care predomină continuitatea trăsăturilor unor curente literare deja abordate în coexistență cu elemente moderniste, lirica lui Octavian Goga este expresia vie a poporanismului, printr-o atitudine realist critică, dublată de o reliefare a vieții țărănești prin prisma dorinței de a accede la sursele culturii, în vederea luminării maselor.

Poezia **„Apostolul"** a fost publicată, inițial în revista „Luceafărul", în 1904, și inclusă ulterior în volumul de debut, intitulat „Poezii" (1905).

Tematica

Principalele **teme** ale creației lui Goga sunt: poezia programatică, natura și poezia socială. În cadrul acesteia din urmă, care se axează în principal pe prezentarea țăranului, rob al pământului, dar și viitor înfăptuitor al dreptății naționale, se remarcă portretizarea intelectualilor de la sate, considerați adevărații lideri ai românilor, Apostolul și Dascălul.

Semnificația titlului

Titlul poeziei este un substantiv comun articulat, având rezonanțe biblice. El desemnează o persoană foarte importantă în viața satului, ridicată la rangul de simbol: preotul.

Elemente de structură

Poezia este compusă din șase strofe a câte opt versuri; ritmul este iambic, măsura versului - de nouă silabe, iar rima este încrucișată. Ea poate fi **structurată în trei secvențe lirice**: pastelul înserării, prezentarea comunității sătești din cadrul căreia se remarcă figura emblematică a bătrânului preot, revenirea simetrică la descrierea naturii.

Pastelul înserării

Prima parte are drept **incipit** o comparație sugestivă: „Ca o vecernie domoală/ Se stinge zvonul din dumbravă." La venirea serii, când soarele personificat „pleoapa [...] închide", zgomotele din natură se estompează treptat, sonoritatea lor fiind comparată cu cea a slujbei religioase de seară. Natura suplinește astfel nevoia spirituală a sătenilor, căci ei trăiesc vremuri grele, de restriște și prefațează „jalnica poveste", pe care o va rosti „apostolul" comunității.

Oamenii se strâng cu toții într-un loc privilegiat, aflat în „inima" satului, numit de Goga, printr-un termen popular, „podmol" (mai înalt, abrupt, ros de ape sau prispă, vatră de lut); ei au aproape un element al naturii ocrotitoare, „frăgarul din uliță", termenul „frăgar" fiind un regionalism pentru „dud".

Portretul preotului

Portretul preotului, numit printr-o sintagmă oximoronică „moșneag albit de zile negre", sugerează înțelepciunea lui și capacitatea de a fi liderul spiritual pentru săteni. El a trăit experiența unor vremuri mai bune și poartă cu sine, „pe pieptărelul de lână", simbolul acestora, „un ban de la-mpăratul", ca o dovadă palpabilă că soarta tuturor poate fi schimbată în bine. Preotul imprimă oamenilor starea sa de liniște sufletească: se așază „domol", sprijinindu-se „încet" de toiag.

Misiunea sa în lume este apropiată de cea a lui Hristos, fiindcă el e mesagerul divinității pe pământ și preia, totodată, durerea neamului său, numită metaforic „jalnica poveste", încercând să-i schimbe soarta prin îndrumare spirituală. Jalea din sufletele oamenilor devine evidentă prin prezentarea manifestărilor exterioare: „fusul se oprește-n mâna/ Înduioșatelor neveste", „moșnegii toți frământă lacrimi",

„feciorii strâng prăseaua/ Cuțitului din cingătoare". Moșnegii, nevestele, feciorii sunt reprezentanții a trei generații care nutresc același sentiment al revoltei.

Preotul sintetizează „patimile" comunității sale, din care derivă „dorul" unei „răzbunări sfinte". Versul „Bătrânul mag înalță fruntea" completat de epitetul „sfânt", atribuit „graiului" său, accentuează ideea profundei sale credințe în puterea divină, singura care îi poate salva. Vorbele spuse de mesagerul lui Dumnezeu pe pământ sunt izvor de lumină, de viață, de speranță, sursa „norocului", a destinului prielnic, pentru un „neam sfârșit de jale".

Dorința de a se face dreptate, insuflată de bătrân, are o rezonanță profundă în „inimi" și „piepturi", fiind preluată de întreaga fire, chiar și de natură. Glasul său devine „strigător", pentru ca mesajul să fie preluat de „vânt" și dus către Cer, către „largul albelor văzduhuri", tărâm al speranței.

Revenirea simetrică la descrierea naturii

Comuniunea dintre cer și pământ este evidentă, iar elementele de pastel din final sunt răspunsul Divinității la cuvântul bătrânului. Poetul creează astfel o imagine vizuală inedită: din „cetățuia strălucirii" sunt trimise „razele de lună", ca o promisiune sfântă, raze care „împletesc cunună" aurie pe fruntea preotului, ridicându-l la rangul de apostol al Cerului, „hirotonit" de însuși Creatorul Suprem.

Exclamația retorică de la **final** sintetizează prețuirea pe care o au românii ardeleni, în rândul cărora se integrează și Goga, pentru cel care intuiește destinul neamului său. Tuturor le insuflă speranța într-o soartă mai bună: „Drept-vestitorule apostol/ Al unei vremi ce va să vie!".

Încheiere

În lirica lui Octavian Goga, se păstrează viu sufletul neamului său, încărcat de „patimi" și „jale", dar care nu-și pierde niciodată încrederea în forța divină, singura care îi va aduce mântuirea.

Varianta propusă: Moartea lui Fulger

Încadrarea în epocă

George Coșbuc, un reprezentant de seamă al literaturii române de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, este supranumit „poetul țărănimii" de către C. D. Gherea pentru că, afirma el, „toată viața țărănească, de la bucuriile și veselia nunții, până la durerea morții, toate necazurile țărănești le cunoaște Coșbuc". G. Călinescu remarca, în opera sa, atât clasicitatea formei, cât și influențele romantice, mai ales în cultivarea speciilor literare balada și legenda.

Încadrarea într-un curent literar

În 1901, George Coșbuc și Alexandru Vlahuță inițiază un nou curent literar autohton, numit sămănătorism, promovat de revista „Sămănătorul". Acesta se fundamentează pe interesul pentru viața rurală, pentru creația populară și pentru natura patriei. Astfel, literatura devine o reflectare a specificului național și a valorilor etice ale poporului român.

Coșbuc este deopotrivă „poetul țărănimii", dar și al naturii și iubirii rurale; natura este grupată pe îndeletniciri omenești, e „socială și calendaristică", după cum afirma G. Călinescu. Pastelurile sale sunt închinate frumuseții anotimpurilor pe teritoriul românesc („Vara", „Toamna", „Iarna pe uliță", „Vestitorii primăverii"). În opera sa predomină lirismul obiectiv; în cadrul temei iubirii, Coșbuc prezintă sentimentele flăcăului sau ale fetei, aflați în criza erotică specifică vârstei. Dragostea este fixată în planul terestru, obișnuită și posibil de realizat. Câteva poezii reprezentative pentru această temă ar fi: „La oglindă", „Numai una", „Cântecul fusului", „Dușmancele" ș.a.

Tematica

Poezia **marilor evenimente din viața satului** prezintă atât ritualul nunții, în capodopera coșbuciană „Nunta Zamfirei", cât și pe cel al înmormântării, în „Moartea lui Fulger". Opera sa mai cuprinde poezii sociale – „Doina", „Noi vrem pământ", „Hora" ș.a. – , dar și poezii de evocare a trecutului național: „Decebal către popor", „Pașa Hassan", „Oltenii lui Tudor", „Trei, Doamne, și toți trei".

Din epopeea propriu-zisă a poporului român, proiectată de Coșbuc, acesta scrie doar două **balade culte** care descriu ritualurile specifice nunții, respectiv înmormântării.

Elemente de structură

„Moartea lui Fulger" prezintă un eveniment tragic din viața omului, anume **moartea** unui erou legendar. Această baladă a fost publicată în 1893, în volumul „Balade și idile".

Balada este alcătuită din patruzeci de strofe, formate din cinci versuri lungi de opt silabe și unul scurt de patru silabe. **Incipitul** prezintă un sol, purtătorul unui mesaj, a cărui venire este descrisă gradat: acesta e foarte grăbit, „Cu frâu-n dinți și-n capul gol" și se apropie cu repeziciune de finalul misiunii sale: „Răsare, crește-n zări venind". În ceea ce privește vestea pe care o aduce, ea este una tristă, fapt anticipat de prezența „corbilor", care „aleargă stol".

Simboluri

Solul poartă cu sine trupul neînsuflețit al lui Fulger, care a murit luptând vitejește „pe-un mal străin". Descrierea trupului neînsuflețit amplifică tragismul sorții sale: „De argint e alb frumosu-i port,/ Dar roș de sânge e-albul tort,/ Și pieptul gol al celui mort/ De lănci e plin.". Cromatica este foarte sugestivă: albul, simbolizând puritatea sufletească a eroului, este alăturat culorii roșii, simbol al morții premature.

„Sărmanul crai" primește vestea morții fiului său, împreună cu trupul acestuia, pe care „de-abia l-a cunoscut", cu stupoare, dar și cu „spaimă" în fața nedreptății destinului: „Cu vuiet s-a izbit un pas/ De spaimă-n lături și-a rămas/ Cu pumnii strânși, fără de glas,/ Ca un pierdut". Pentru el, pare incredibil faptul ca un viteaz cu calități

Moartea viteazului cu puteri hiperbolizate

hiperbolizate, cu „dreapta de fier", capabil „să prindă fulgerul din cer", să sfârşească astfel. Interogaţiile retorice amplifică tragismul şi accentuează dispreţul părintelui în faţa sorţii injuste: „Să-i moară Fulger?", „Cum pier mişeii, dacă pier/ Cei buni aşa?".

Viaţa craiului şi-a pierdut dintr-o dată sensul, el întrebându-se pentru ce ar putea să meargă mai departe. „Dar mâne va mai fi pământ?/ Mai fi-vor toate câte sunt?". Moartea fiului echivalează cu prăbuşirea sa sufletească; chiar strălucirea soarelui, astrul tutelar care guvernează pământul, este umbrită de trista veste. Drama destinului unei familii capătă astfel proporţii cosmice.

Reacţia „doamnei", numită metaforic „suflet pustiit", este şi mai devastatoare: „Cu părul alb şi despletit/ Prin largi iatacuri alerga,/ Cu hohot lung ea blăstema,/ Şi tot palatul plin era/ De plâns cumplit.". Disperarea i se citeşte pe chip – „Topiţi sunt ochii viorei" – jalea ei este „nentreruptă", iar gesturile sale trădează pierderea temporară a raţiunii: „Şi tot vestmântul doamnei rupt/ De mâna ei!". Suferinţa o face să-şi imagineze că n-a murit şi că-l aşteaptă să vină de la război sau o determină să-şi dorească să fie îngropată şi ea: „Nu-l dau din braţe nimănui!/ Închideţi-mă-n groapa lui". Neputinţa mamei de a-şi readuce fiul la viaţă este sfâşietoare şi este redată prin alăturarea negaţiei de hiperbolă: „N-ai glas de vifor, să jeleşti;/ N-ai mâni de fer, ca fer să frângi;/ N-ai mări de lacrămi, mări să plângi,/ Nu eşti de foc la piept să-l strângi,/ Să-l încălzeşti.".

Ritualul înmormântării

Ritualul înmormântării lui Fulger este precedat de **priveghiul cu bocete**, momente în care, conform tradiţiei, mortului i se aşază pe piept „colac de grâu de-un an", simbol agrar al renaşterii specific spiritualităţii româneşti, i se aprind „făclii de ceară" ca să îi fie luminat drumul pe lumea cealaltă şi se pune în mână un ban, ca să plătească vama pentru ca trecerea să fie mai uşoară. Coşciugul este dintr-un metal preţios, „de-argint", simbolizând durabilitatea; când se va înfăţişa Fulger înaintea lui Dumnezeu, chiar şi îngerii vor fi înduceraţi, „de răsuflet goi", ştiind cât de repede i-a fost curmat destinul, iar soarele personificat va fi şi el uimit de vitejia eroului („de-al armelor sclipit") şi va merge „spre răsărit", către un nou început.

Feciorul de împărat este înmormântat conform tradiţiei de veacuri a poporului român. Cortegiul funerar este alcătuit din întreg poporul. În mod hiperbolic şi morţii participă la durerea celor vii, mărind „parcă" la infinit numărul celor care îl jelesc. Alaiul se compune din „popi", „oşteni", „sfetnici", „feciori de crai", „nat de rând". Bocetul mamei completează solemnitatea momentului.

Meditaţie asupra condiţiei umane

Discursul ei impresionează prin simplitatea cu care îşi manifestă durerea, fiind totodată o **meditaţie gravă asupra condiţiei umane.** Omul este perisabil şi tot ceea ce înfăptuieşte în lumea în care îşi duce existenţa „e tot nimic". Moartea este necruţătoare şi nu ţine cont de faptele fiecăruia: „Şi rând pe rând/ Ne ducem toţi".

Această revoltă atinge punctul maxim când e îndreptată chiar împotriva Creatorului suprem: „Ah, Dumnezeu, nedrept stăpân,/ M-a duşmănit trăind mereu/ Şi-a pizmuit norocul meu!/ E un păgân şi Dumnezeu". Credinţa ei se transformă, din cauza suferinţei, în hulă, considerându-L pe Tatăl ceresc unicul vinovat de moartea lui Fulger. Poporul, a cărui credinţă este de nezdruncinat, „cruci făcea" din compasiune pentru durerea mamei, rugându-se să fie iertată pentru vorbele nedrepte.

Un reprezentant al norodului, „un sfetnic" bătrân, ca un apostol al credinţei („Un sfânt de-al cărui chip te temi [...]/ Bătrân ca vremea, stâlp rămas,/ Născut cu lumea într-un ceas"), ia cuvântul înaintea mamei îndurerate pentru a o linişti şi a o face să vadă dincolo de bariera morţii.

Plânsul este zadarnic, întrucât Fulger nu a încetat să mai existe, ci a trecut într-o altă formă de existenţă. „El nu e mort!/ Trăieşte-n veci,/ E numai dus". Ulterior, el dă şi alte exemple de viteji, precum „Volbură-mpărat" sau „Crivăţ cel turbat", care au pierit cu luptă, susţinând o cauză nobilă, în care credeau cu toată fiinţa lor. Doar laşii fug de viaţă, care e „datorie grea", iar războiul e pentru oamenii viteji care şi-au fixat un scop al existenţei bine determinat.

Cuvintele pline de înțelepciune ale bătrânului devin sfaturi general-valabile adresate tuturor oamenilor. Încetarea unui destin e mai presus de înțelegerea omului, care trebuie doar să o accepte cu resemnare: „Trăiește-ți, doamnă, viața ta./ Și-a morții lege n-o căta!". Această povață derivă din înțelepciunea de veacuri a poporului român și amintește de atitudinea ciobanului mioritic în fața morții.

Atitudinea în fața morții

Cel mai de preț gând al omului trebuie să fie „credința-n zilele de-apoi"; doar încrederea în viața veșnică e singura certitudine pentru ființa umană perisabilă. Dumnezeu e mai presus de oameni și de suferințele lor, e izvorul existențelor – „Cel ce viețile le-a dat" – și de aceea supărarea pentru pierderea cuiva drag nu trebuie să-i fie adresată. Ultimul sfat, anume că viața ne-a fost dăruită „ca s-o trăim" (ca și întreg discursul), are implicații profunde în conștiința mamei, care acceptă resemnată închiderea pentru totdeauna a „sicriului alb" al fiului său. Ochii îi devin „senini" și se schimbă într-atât în adâncul sufletului încât, văzând atâta plâns în jur, îi vine să râdă; ea realizează în acele momente că moartea nu există, ci există doar trecerea către veșnicie: „În fața unei gropi s-aduni/ Atâta lume de nebuni!/ Să mori râzând...". Sunetul clopotelor și cel al bulgărilor de pământ aruncați peste sicriu, „un cântec sfânt și-nălțător", completează solemnitatea momentului.

Ultima strofă este o concluzie a întregii balade, care îndeamnă ființa umană la resemnare în fața dispariției altor semeni. „Legile" vieții și ale morții depășesc puterea de înțelegere a omului și de aceea sfârșitul existenței trebuie acceptat cu seninătate. Comparația dintre codru și omenire este sugestivă: așa cum dispariția unei „rămurele" este insignifiantă pentru existența întregii păduri, la fel trecerea în eternitate a unui individ nu ar trebui să-i afecteze pe cei din jur.

Încheiere

Balada lui Coșbuc, deși dezvoltă tema morții, conține profunde accente optimiste; poetul sugerează că tragismul sfârșitului existenței e doar aparent, căci, conform credinței poporului român, viața fiecăruia din noi este veșnică.

Varianta propusă: **Noaptea de decemvrie**

Definirea curentului literar

Simbolismul este un curent literar de circulaţie universală, apărut în Franţa, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacție împotriva retorismului romantic şi a formalismului parnasian, promovând emoţia şi muzicalitatea interioară a ideii. Şi-a creat o individualitate proprie prin lansarea a două deziderate principale: folosirea simbolului şi percepția sinestezică asupra universului. Promovează o nouă viziune asupra poeziei, considerată arta de a simţi, fundamentată pe imagini artistice, ca mijloc de exprimare a corespondenţelor între elementele universului, prin sugestie. Simbolul de tip simbolist admite o multitudine de sensuri la descoperirea cărora cititorul colaborează cu poetul. Alte particularităţi ale liricii simboliste sunt: crearea stării de spleen, muzicalitatea interioară a versurilor, deschiderea faţă de inovaţiile formale, utilizarea sinesteziei.

Încadrarea în epocă

Alexandru Macedonski este un scriitor reprezentativ al literaturii române de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, perioadă literară caracterizată de prezenţa unei confluențe a curentelor literare. Critica literară afirmă că opera acestuia este caracterizată de fuzionarea parnasianismului cu romantismul, clasicismul, naturalismul, decadentismul şi simbolismul. Marele său merit rămâne însă teoretizarea curentului literar înnoitor, numit simbolism, promovat prin articolele „Poezia viitorului" şi „Simbolismul". Deşi conţine elemente simboliste, lirica sa denotă un limbaj mult prea explicit, prelungind influenţa predominant romantică.

Ciclul „Nopţilor"

Poemul **„Noaptea de decemvrie"** se înscrie în ciclul „Nopţilor", poezii dedicate lunilor anului („Noaptea de octomvrie" a fost neterminată, dar publicată ulterior). „Poezia nopţii", aparţinând romantismului european, apare încă din secolul al XVIII-lea, în opera englezului Edward Young, tradusă fiind în aproape toate literaturile europene, iar poeţii români de la 1848, influenţaţi de romantism, scriu şi ei meditaţii nocturne. Macedonski dezvoltă însă într-un mod original această tradiţie, principala sa sursă de inspiraţie fiind creaţia poetului Alfred de Musset. „Nopţile" acestuia sunt un lung dialog cu muza sa, constituit ca o expunere abstractă a unor principii.

Tematica poemelor

Poemele macedonskiene sunt originale şi se înscriu în sfera simbolurilor **pe tema vârstelor spiritului**, de aceea critica literară le numeşte „cântece ale vârstelor", mărginite de limitele calendaristice ale unui an. Într-o manieră modernă, lunile reprezintă spiritul, în mod simbolic; ele pot fi considerate **meditaţii** cu substrat autobiografic despre **izolarea geniului**, de esenţă romantică, despre **nostalgia singurătăţii**, de esenţă simbolistă. Este, de asemenea, prezentă **tema timpului**, care se scurge ireversibil pentru fiinţa umană.

Apariţie

Poemul „Noaptea de decemvrie" este publicat în 1912, în volumul „Flori sacre" şi are la bază scrierea „Meka şi Meka", apărută în 1980, în ziarul „Românul", care valorifică semnificaţiile **unei legende orientale.**

Surse de inspiraţie

Legenda, transformată de Macedonski în poem în proză, este o parabolă, pe care muza (inspiraţia) o dictează unui poet sărac. Prinţul arab Ali-ben-Mahomet-ben Hassan moşteneşte de la tatăl său principiul moral de a nu se abate niciodată de la calea cea dreaptă. El pleacă în pelerinaj către cetatea sfântă a musulmanilor, Meka, preferând drumul drept, dar anevoios, în vreme ce un cerşetor – Pocitan-ben-Pehlivan – alege calea ocolită, plecând în acelaşi timp cu prinţul. Prinţul se stinge în deşert atingând „Meka cerească", nu înainte de a vedea, în mod simbolic,

cum Pocitan intră în „Meka pământească". Această parabolă este transformată de Macedonski într-una dintre cele mai valoroase **meditații** ale sale.

Elemente de structură

„Noaptea de decemvrie", considerată „capodopera lui Macedonski", „poemul delirant al mirajului" (G. Călinescu), are **o structură simetrică**, fiind compusă din **patru secvențe**: prima și ultima prezintă cadrul meditației poetice, a doua secvență constă în invocația către muză, către inspirație, iar a treia conține povestea emirului, corespondentul poetului în planul imaginației.

Prima secvență

În plină iarnă, în luna decembrie, noaptea, într-o „cameră moartă", în fața unei vetre, în care focul „se stinge scrumit", creatorul (poetul) „trăsnit stă de soartă", fără nicio speranță, în timp ce geniul său „e-aproape un mit".

Cadrul meditației poetice

Această atmosferă dezolantă de factură romantică este conturată în continuare în strofele următoare, în care camera poetului, simbol pentru sufletul său, este integrată în ansamblul naturii. Aceasta e „pustie și albă", ca și întinsa câmpie, existând o legătură indestructibilă între starea de visare a creatorului și elementul romantic, luna. Conturarea peisajului glacial conține elemente parnasiene („Și luna-l privește cu ochiu-oțelit.../ E-n negura nopții un alb monolit"). **Corespondența de factură simbolistă dintre natură și sentimente** este sugerată de frământările interioare ale ipostazei poetice din text, în așteptarea inspirației: „Vraja e mare și-n gându-i, ș-afară,/ Și luna e rece în el și pe cer". Izolarea este ireversibilă, anticipându-i moartea.

Elemente de factură romantică și simbolistă

Procedeul alegoriei

Trecerea de la planul exterior la cel oniric și visul însuși sunt realizate prin modalitatea artistică a **alegoriei**. **Meditația** poetului implică dematerializarea sa; ipostaza spirituală a acestuia invocă inspirația, muza fără de care geniul nu se poate manifesta la nivelul imaginației: „Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?". Apariția ei este fulminantă și se adresează simultan simțurilor, realizând dezideratul simbolist al **percepției sinestezice** a universului: „O flacără vie pe coș izbucnește,/ Se urcă, palpită, trosnește, vorbește". Succesiunea de verbe dinamizează peisajul static de până atunci.

Secvența a doua

Dialogul imaginar cu flacăra aduce **ambiguitatea** planurilor real (obiectiv) și oniric (subiectiv), unite prin motivul flăcării. Dorința se conturează în mod imperativ: „Avut și puternic emir voi să fii.".

Lumea fanteziei oferă o compensație în plan spiritual a situației inițiale: peisajul sumbru al camerei friguroase și al naturii dominate de „răstriștea zăpezii" este înlocuit cu descrierea orașului Bagdad, cu nuanțe calde, cu bogății și armonie („Prin aer petale de roze plutesc", „Deasupra-i e aur și aur e-n zare"). Prin intermediul imaginației, artistul își cunoaște adevărata esență, anume aceea de geniu, de „emir".

Secvența a treia

Planul oniric

Cetatea mirifică a basmelor arabe este stăpânită de acesta („Și el e emirul, și toate le are,/ E tânăr, e farmec, e trăznet, e zeu"), iar insistența asupra bogăției și calităților sale are menirea de a reliefa, pe de-o parte, antiteza dintre el și creator și, pe de altă parte, prefigurează aventura sa spirituală. Deși în plan social are tot ceea ce își dorește, emirul este chinuit de mirajul absolutului: „Spre Meka-l răpește credința-voința,/ Cetatea preasfântă îl cheamă în ea,/ Îi cere simțirea, îi cere ființa,/ Îi vrea frumusețea – tot sufletu-i vrea – / Din tălpi până-n creștet îi cere ființa".

Aspirația către Meka

Aspirația către Meka reprezintă idealul cunoașterii, al purificării morale, al desăvârșirii. Acesta devine din ce în ce mai puternic, conturând o adevărată obsesie, care îi devorează spiritul, ceea ce îi întărește convingerea că purificarea nu se poate realiza decât prin suferință, prin sacrificiu absolut.

Motivul călătoriei

Călătoria către cetatea sfântă este prefațată de versurile de un puternic lirism în care emirul privește Bagdadul și lăcrimează („Din ochiul său mare o lacrimă pică"), semn că își cunoaște destinul. Apoi, ia apă din fântâna știută din copilărie, ceea ce denotă faptul că dorește o purificare, o reîntoarcere la inocența infantilă. Apa este ca o oglindă, iar privirea în fântână poate fi interpretată ca o vizualizare a sinelui. Pe lângă propriul chip, zărește pe luciul apei imaginea unui drumeț „mai slut ca iadul, zdrențăros și pocit/ Hoit jalnic de bube", „viclean la privire" și „searbăd la față". Emirul descoperă astfel fața urâtă, ascunsă a propriilor slăbiciuni care l-ar putea abate de la împlinirea celui mai puternic ideal al său.

Antiteza dintre omul excepțional și omul de rând

Ambii au același vis, să ajungă la Meka, dar drumurile lor sunt diferite: în timp ce slutul „drumu-ocolește mai mult, tot mai mult", emirul înaintează „și calea e dreaptă, e dreaptă, tot dreaptă, dar zilele curg". Repetiția adjectivului cu valoare de epitet are rolul de a sublinia ideea drumului drept, a moralității, emirul rămânând credincios idealului său etic.

Sacrificiul este imens, căci întregul convoi al său este răpus de arșiță, oamenii comuni nefiind apți să atingă un ideal măreț. Singurătatea și superioritatea sunt apanajul omului de geniu. La finalul destinului său pământesc, el are satisfacția întrezăririi idealului pentru care s-a jertfit: „Cu toate că știe prea bine că-l mint / Și porți de topaze și turnuri de-argint". În agonie, vede halucinant cum pe poarta Mekăi „străbate drumețul pocit"; „emirul moare sub jarul pustiei" atingând „Meka cerească" și ducând până la capăt sacrificiul în numele idealului.

Ultima secvență

Aventura inițiatică a emirului este un simbol pentru visul poetului aflat în „camera moartă"; sfârșitul existenței emirului este o proiecție ideatică a morții geniului „Și moare emirul sub jugul pustiei/ Și focu-n odaie se stinge și el". Astfel, viața se întâlnește cu visul doar în moarte. Artistul întruchipează permanentul conflict între condiția umană și cea a superiorității. Așa cum emirul nu poate opta pentru un anume drum prin deșert, ci urmează calea dreaptă pentru care e predestinat, poetul are o singură menire, anume aceea a creației, de la care nu se poate abate. Călătoria emirului este un simbol al căutării absolutului, iar emirul reprezintă ipostaza alegorică a poetului; astfel, prin poezie, el tinde către atingerea perfecțiunii.

Procedee simboliste

În lirica lui Macedonski, **cromatica** are înțelesuri simbolice. În poemul „Noaptea de decemvrie", paleta coloristică este vastă. Culorile deschise, pastelate sunt întrebuințate în descrierea orașului Bagdad, cu grădinile și palatele sale – „albe fantasme". El are deasupra un „cer galben și roz ce palpită", iar prin aer plutesc „petale de roze". În descrierea călătoriei tenta cromatică se schimbă și devine dominantă culoarea morții, roșu-sângeriu: emirul înaintează „sub flăcări de soare", în ochi se zărește „o nălucă de sânge", deasupra se întinde „un cer roșu", cadavrele „zac roșii moarte", întreaga zare e dominată de „roșu de sânge". Această culoare va reveni obsedant: „Nainte – în lături – napoi, peste tot/ Oribil palpită aceeași culoare".

Poemul e amplu, fiind alcătuit din **versuri lungi armonios îmbinate. Armonia** constă în asocierea muzicii limpezi, sonore, de factură romantică a versului cu cea suavă, specifică simbolismului. Se remarcă folosirea repetiției unui cuvânt sau a mai multor cuvinte din aceeași sferă semantică: „sângeriu", „de foc", „flăcări de soare", pentru culoarea roșie. De asemenea, o **repetiție** aparte este procedeul de a începe un vers sau o strofă cu finalul versului sau al strofei precedente: „Iar alba cetate rămâne nălucă/ Rămâne nălucă, dar tot o zărește". Repetițiile realizează o **corespondență de tip simbolist** între poezie și muzică, dezvoltând mai multe valențe: **obsesii interioare, infinitatea spațiului și a timpului, înlăturarea monotoniei.**

Încheiere

Considerându-se un geniu neînțeles, Macedonski, avatarul emirului din Bagdad, aflat într-o permanentă căutare a idealului, întrezărește în viitorul îndepărtat posibilitatea de a fi cu adevărat apreciat: „De când patru generații peste moartea mea vor trece/ Când voi fi de-un veac aproape oase și cenușă rece,/ Va suna și pentru mine al dreptății ceas deplin...".

Varianta propusă:

Rondelul rozelor ce mor

Încadrarea în epocă

Alexandru Macedonski este un scriitor reprezentativ al literaturii române de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, perioadă literară caracterizată de prezența unei confluențe a curentelor literare. Critica literară afirma că opera acestuia este caracterizată de fuzionarea parnasianismului cu romantismul, clasicismul, naturalismul, decadentismul şi simbolismul. Marele său merit rămâne însă teoretizarea curentului literar înnoitor, numit simbolism, promovat prin articolele „Poezia viitorului" şi „Simbolismul". Deşi conține elemente simboliste, lirica sa denotă un limbaj mult prea explicit, prelungind influența predominant romantică. Apariția volumului „Poema rondelurilor" marchează preferința sa de maturitate pentru rigoarea formală parnasiană.

Confluența curentelor literare

Rondelul este o poezie cu formă fixă alcătuită din treisprezece versuri, dispuse sub forma a trei catrene şi un vers liber, iar primele două versuri sunt asemănătoare sau identice cu ultimele două versuri ale strofei a doua, versul independent fiind reluarea primului vers. Macedonski preia structura rondelului din literatura franceză, compunând, între 1916 şi 1920, cincizeci şi patru de astfel de poeme integrate volumului publicat postum, în 1927, intitulat „Poema rondelurilor". Acesta cuprinde cinci cicluri: „Rondelurile pribege", „Rondelul celor patru vânturi", „Rondelul rozelor", „Rondelurile Senei", „Rondelurile de porțelan" şi constituie opera sa de maturitate deplină, ilustrativă, în special, prin perfecțiune formală.

Definirea speciei literare

„Rondelul rozelor ce mor" este cea mai cunoscută poezie de acest tip, încadrată în cel de-al treilea ciclu, axându-se pe **tema** perisabilității.

Enunțarea temei

Poezia respectă structura rondelului, fiind alcătuită din trei strofe şi un vers liber, îmbinând rigoarea **parnasiană** a perfecțiunii formale cu fondul de idei bazat pe **corespondența de factură simbolistă** între planul exterior şi cel interior.

Încadrarea în specia literară

Titlul conține atât laitmotivul textului, rozele, cât şi denumirea speciei literare. Acestora li se alătură, prin verbul „a muri", tema centrală a textului, perisabilitatea vegetalului în corespondență cu ființa umană.

Semnificația titlului

Laitmotivul poeziei – rozele – simbolizează puritatea, frumusețea, gingăşia naturii; acestuia i se alătură, de fiecare dată, construcția atributivă „ce mor", care denotă perisabilitatea lor, manifestată atât în plan exterior, „în grădini", cât şi în cel interior: „şi mor şi-n mine".

Elemente de structură

Încă din **prima strofă** se remarcă prezența pronumelui personal de persoana întâi, **marcă gramaticală a eului liric, care interiorizează** mesajul poeziei şi sugerează, totodată, **corespondența dintre natură şi sentimentele umane.**

Destinul individului este similar cu cel al rozelor, a căror atingere prezentă este pusă în antiteză cu trecutul lor, fapt care accentuează starea de tristețe, ce domină întreaga poezie: „Ş-au fost atât de viață pline". Ca şi speranța efemeră în eternitatea clipei, rozele mor, lăsând în urmă nostalgia poetică.

Interiorizarea discursului liric

Strofa a doua are în centru tema trecerii timpului, sugerată prin repetarea cuvântului „vremea"; această trecere implică moartea şi jalea în momentul perceperii „fiorului" morții. Jalea şi fiorul anticipează destinul tragic al florilor din grădini şi, de asemenea, acest sentiment se generalizează, cuprinzând întreg universul, fapt evidențiat de pronumele nehotărâte „tot" şi „orişicare".

Trecerea ireversibilă a timpului

Strofa finală surprinde imaginea unui „Amurg-ntristător", care este un simbol al sfârşitului vieții, completat de „vălmăşaguri de suspine". Moartea, numită metaforic

„marea noapte care vine", este întâmpinată cu resemnare de florile care „duioase-şi pleacă fruntea lor".

În aparenţă, poezia descrie ofilirea rozelor în grădini; în esenţă, însă, ea are implicaţii existenţial-umane, referindu-se la perisabilitatea individului în lume, la destinul său tragic şi, totuşi, acceptat cu resemnare, la moarte: „E vremea rozelor ce mor".

Procedee simboliste şi parnasiene

Starea de spleen, corespondenţele, muzicalitatea versurilor realizată prin refren, prin rimă îmbrăţişată, măsura de 8-9 silabe, sinestezia (îmbinarea vizualului cu olfactivul prin prezenţa „rozelor", dar şi cu auditivul, prin „suspine") sunt elemente care se înscriu în **estetica literară simbolistă**. Perfecţiunea formală o încadrează, însă, **parnasianismului.**

Încheiere

Rondelurile macedonskiene constituie o lirică a originalităţii, care îmbină armonios forma parnasiană cu fondul romantic şi simbolist.

Plumb

Varianta propusă:

1. Reliefează *tema şi viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9
2. Evidenţiază *elementele de compoziţie şi de limbaj*, dintr-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9
3. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparţine simbolismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1 Definirea curentului literar

Simbolismul este un curent literar de circulaţie universală, apărut în Franţa, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacţie împotriva retorismului romantic şi a formalismului parnasian, promovând emoţia şi muzicalitatea interioară a ideii. Şi-a creat o individualitate proprie prin lansarea a două deziderate principale: folosirea simbolului şi percepţia sinestezică asupra universului. Promovează o nouă viziune asupra poeziei, considerată arta de a simţi, fundamentată pe imagini artistice, ca mijloc de exprimare a corespondenţelor între elementele universului, prin sugestie. Simbolul admite o multitudine de sensuri, specific fiind cel plurivoc, la descoperirea cărora cititorul colaborează cu poetul. Alte particularităţi ale liricii simboliste sunt: crearea stării de spleen, muzicalitatea interioară a versurilor, deschiderea faţă de inovaţiile formale, utilizarea sinesteziei.

Trăsături simboliste

2 Încadrarea în epocă

George Bacovia este considerat de critica literară cel mai însemnat reprezentant al acestui curent literar din literatura română. Poet interbelic, apreciat pentru originalitatea sa, care derivă dintr-un pesimism exacerbat cu care trăieşte, claustrarea într-un mediu ostil şi spaima de moarte, creează o lirică a tristeţii ireparabile.

3 Încadrarea în tipologie

Poezia „Plumb" apare în volumul omonim de debut, în 1916. Creaţie de factură simbolistă, această **operă lirică** este o **artă poetică**, în care se dezvăluie principalele concepţii ale artistului despre lume şi viaţă, despre menirea lui în univers, într-un limbaj literar distinct.

4 Enunţarea temei

Astfel, **tema** poeziei este condiţia creatorului într-o societate care îl desconsideră, îngrădindu-i aspiraţiile, ceea ce generează o stare de angoasă în raport cu două experienţe capitale ale existenţei umane: iubirea şi moartea.

5 Imaginarul poetic

Imaginarul poetic bacovian se concentrează pregnant asupra semnelor implacabile ale morţii, sugerate prin simboluri specifice de-a lungul întregii sale creaţii. Poezia „Plumb" concentrează datele esenţiale ale liricii bacoviene dominată de pesimism. Procedeele artistice simboliste prin care se conturează atmosfera generală a poeziei sunt: **folosirea simbolului, simetria, sugestia, utilizarea elementelor recurente, muzicalitatea versurilor, cromatica, percepţia sinestezică a universului.**

6 Semnificaţia titlului Simbolistica „plumbului"

Laitmotivul poeziei, **titlul** textului poetic, „Plumb", **simbol recurent, repetat** de şase ori simetric, ceea ce conferă **muzicalitate** textului, exprimă **corespondenţa dintre un element al naturii şi stările sufleteşti exprimate liric**, accentuând **starea deprimantă** a eului. În sens denotativ, „plumbul" este un element chimic, un metal moale, maleabil, greu, de culoare cenuşiu-albăstruie. Sensul conotativ derivă din cel propriu şi sugerează **cromatic**, în plan poetic, apăsarea, monotonia, dezorientarea, claustrarea, angoasa.

Din punctul de vedere al construcţiei, se remarcă două **secvenţe poetice** (**catrene**) structurate pe două planuri: macrocosmic, al spaţiului înconjurător şi microcosmic, sufletesc. Subiectivitatea lirismului este evidentă prin integrarea **mărcilor gramaticale ale prezenţei eului liric**, anume: verbele „stam", „am început" şi adjectivul posesiv „meu", la persoana I.

7 Elemente de construcţie

Prima **secvenţă poetică** îşi bazează semnificaţia pe metafora-simbol „cavou", legată indestructibil de cadrul funebru imaginat de poet în **confesiunea lirică**. Aceasta poate avea două accepţiuni: universul închis al târgului de provincie, incapabil de a discerne valoarea de nonvaloare, sau propriul trup perisabil, o temniţă pentru sufletul dornic de înălţare spirituală.

Planul exterior

Incipitul poeziei debutează cu un verb la modul indicativ, timpul imperfect „dormeau" ceea ce sugerează o acţiune începută în trecut şi neterminată, de aici derivând o permanentizare a stării generale apăsătoare, evidentă prin simbolurile „sicrie de plumb", „vestmânt funerar", „flori de plumb", „coroanele de plumb". Epitetul metaforic „de plumb" are menirea de a reliefa greutatea, apăsarea, atracţia pământului, starea liminală dintre viaţă şi moarte. Florile, care sunt asociate, de obicei, frumuseţii, gingăşiei, sunt alăturate oximoronic plumbului, pierzându-şi farmecul şi devenind artificiale.

Imaginarul poetic bacovian se axează pe descrierea unui întreg univers, simbolizat de „sicriu", cuprins de moarte, prin îmbrăcarea lui într-un „funerar vestmânt". Existenţa umană este marcată de constrângerea socială, dar mai ales de cea a iminenţei morţii. Interiorizarea discursului liric este evidentă prin folosirea mărcii specifice prezenţei eului liric în text, verbul la persoana I „stam", dar şi prin apariţia motivului singurătăţii. Mediul claustrant al cavoului simbolizează neputinţa depăşirii propriei condiţii, conturată ca o sursă de suferinţă ce străbate întreaga lirică bacoviană. În peisajul macabru al cavoului şi al singurătăţii, îşi face apariţia vântul, sugerând o percepţie tactilă, resimţită organic, completată de o imagine auditivă prin prezenţa verbului onomatopeic „scârţâiau", sunet funebru produs de mişcarea „coroanelor de plumb", care amplifică presimţirea unui inevitabil sfârşit.

Planul interior

În secvenţa a doua, folosindu-se **tehnica simetriei**, corespondentul „sicrielor de plumb", din planul exterior, este amorul, căzut în somn, o stare premergătoare morţii, prin poziţia nefirească în care se află: „Dormea întors amorul meu de plumb". **Lirismul se interiorizează**, aflându-se din ce în ce mai pregnant sub semnul tragismului. Sentimentul cel mai profund uman îşi anunţă dispariţia, ceea ce echivalează cu „întoarcerea cu faţa spre apus", aşa cum definea metaforic Lucian Blaga trecerea într-o altă dimensiune.

Strigătul de invocare a celui decedat îşi are originea în credinţa populară, unde marchează în mod dual durerea sfâşietoare, dar şi speranţa unei reveniri; în filosofia creştină, cuvântul are valenţe demiurgice, ca şi logosul dintâi, fundamentând întreg universul. Fenomenul morţii este însă ireversibil, fapt sugerat de o nouă percepţie tactilă: „Era frig", care amplifică obsesia sfârşitului. „Aripile de plumb", atribuite amorului, nu conduc către un zbor, ci către o iminentă prăbuşire în moarte.

8 Procedee simboliste

Parcurgând lirica simbolistă bacoviană, cititorul receptează poezia ca pe **arta de a simţi**, prin folosirea **sugestiei**, care să exprime fidel **corespondenţa** dintre elementele naturii şi stările sufleteşti. Universul este perceput **sinestezic**: vizual („funerar vestmânt", „flori de plumb", „coroane de plumb"), tactil („era vânt", „era frig"), auditiv („scârţâiau", „am început să-l strig"). Atmosfera poetică se ţese cu ajutorul **simbolului recurent** „plumb", care sugerează moartea, printr-o **cromatică** apăsătoare. De altfel, la nivel fonetic, cuvântul este alcătuit predominant din consoane, ceea ce induce ideea apăsătoare de claustrare. **Repetiţiile** conferă **muzicalitate** întregii poezii, accentuând ideile poetice enunţate, la fel ca şi **prozodia**, (două catrene, cu rimă îmbrăţişată, măsură de zece silabe).

Elemente de prozodie

Pornind de la definiţia creaţiei simboliste, formulată de criticul literar Eugen Lovinescu, anume că „Simbolismul reprezintă adâncirea lirismului în subconştient, prin exprimarea mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc", putem afirma că universul poetic bacovian şi-a găsit pe deplin forma de manifestare artistică a eului creator în ideologia acestui curent literar.

9 Încheiere

Poet monocord, trăind până la paroxism spaima de moarte, Bacovia **creionează** un univers trist, apăsător, deprimant, a cărui artă poetică, poezia „**Plumb**", îl reprezintă pe deplin, constituindu-se ca un crez existenţial original.

Simbolismul
George Bacovia – autor canonic

Varianta propusă: **Amurg violet**

1. Ilustrează *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8
2. Evidențiază *elementele de compoziție și de limbaj*, dintr-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8
3. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparține simbolismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

1 Definirea curentului literar

Simbolismul este un curent literar de circulație universală, apărut în Franța, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacție împotriva retorismului romantic și a formalismului parnasian, promovând emoția și muzicalitatea interioară a ideii. Și-a creat o individualitate proprie prin lansarea a două deziderate principale: folosirea simbolului și percepția sinestezică asupra universului. Promovează o nouă viziune asupra poeziei, considerată arta de a simți, fundamentată pe imagini artistice, ca mijloc de exprimare a corespondențelor între elementele universului, prin sugestie. Simbolul de tip plurivoc, specific acestei orientări, admite o multitudine de sensuri la descoperirea cărora cititorul colaborează cu poetul. Alte particularități ale liricii simboliste sunt: crearea stării de spleen, muzicalitatea interioară a versurilor, deschiderea față de inovațiile formale, utilizarea sinesteziei.

Trăsături ale simbolismului

2 Încadrarea în epocă

George Bacovia este considerat de critica literară cel mai însemnat reprezentant al acestui curent literar din literatura română. Poet interbelic, apreciat pentru originalitatea sa, care derivă dintr-un pesimism exacerbat cu care trăiește, claustrarea într-un mediu ostil și spaima de moarte, creează o lirică a tristeții ireparabile.

3 Apariție

Poezia **„Amurg violet"** apare în volumul de debut intitulat „Plumb", publicat în 1916. Ea exprimă, în manieră simbolistă, corespondența între un peisaj exterior, prezentând un tablou de natură, și sentimente profund umane, prin care se schițează un peisaj interior dominat de obsesia morții și de lipsa speranței.

4 Enunțarea temei

Astfel, **tema** naturii este dublată de exprimarea concepției despre lume și viață specific bacoviană. **Imaginarul poetic** particularizează tema prin **motive** de factură simbolistă: amurgul, toamna, orașul, turnul, străbunii.

5 Semnificația titlului

Titlul, repetat ca început al fiecărei strofe, este o **metaforă-simbol**, alcătuită din doi termeni a căror asociere conferă semnificații profunde poeziei. În sens propriu, amurgul desemnează perioada de timp fixată după apusul soarelui până la venirea nopții, când lumea se află în semiîntuneric, fiind sinonim cu înserarea și crepusculul; conotația cuvântului nuanțează o stare de incertitudine, de așteptare, de instalare a duratei imaginare. Violetul aparține unui palete cromatice intense, obsesive, sugerând implacabil moartea, ea fiind ultima culoare din spectrul solar. Astfel, sfârșitul vieții este asociat sfârșitului zilei și toamnei învăluite într-o nuanță puternică și obsedantă.

6 Elemente de structură

Poezia este structurată în trei **catrene**, fiecare dintre ele debutând cu un **vers-cheie** cu rolul de accentuare a ideii poetice de factură simbolistă exprimată inițial prin titlu: „Amurg de toamnă violet...".

Laitmotivul „violet"

Aparent, poezia se conturează ca un peisaj de toamnă, dar descrierea prezintă discontinuitate, iar **laitmotivul** „violet" sugerează asimilarea sufletească a peisajului exterior. Motivul amurgului, al nopții și cel al visului sunt specifice liricii romantice; simbolismul însă le conferă noi semnificații în plan sufletesc, prevestind o renunțare

Lirism subiectiv

la sfera realului şi instalarea reveriei halucinante. **Lirismul** pare **obiectiv, în primele** două strofe, eul liric fiind resimţit de lector ca o prezenţă impersonală; în strofa a treia, **lirismul se interiorizează** prin apariţia unei **mărci specifice**, anume **verbul la** persoana I, singular „văd"; totuşi, eul liric îşi atribuie postura de spectator resemnat la reprezentaţia pe care o dă propria sa imaginaţie.

Fiecare dintre cele trei strofe este construită pe acelaşi tipar care **sugerează** claustrarea: primul şi ultimul vers se repetă de trei ori, conferind **muzicalitate** textului poetic: „Amurg de toamnă violet..." şi „Oraşul tot e violet". Între cele două repere, care îmbină planul exterior al naturii, simbolizat de amurg, toamnă, oraş, cu cel interior, sugerat de **cromatica** intensă, se desfăşoară universul imaginar poetic.

Simbolul plopului

Strofa întâi se axează pe **simbolul** plopului, simbol al permanenţei, element al naturii şi axă a lumii care face legătura între planul terestru şi cel cosmic. Copacii sunt personificaţi, „apar în siluete", şi numiţi metaforic „apostoli în odăjdii violete". Ei se identifică misionarilor creştini, care oficiază ritualul sugerat al înmormântării. Cromatica imaginară a apusului se extinde la nivel macrocosmic, oraşul devenind, în întregime, de culoare violet.

Degradarea umanului

Strofa următoare face trecerea de la general la particular, „mulţimea", **simbol** pentru fiinţele umane, devine „leneşă, cochetă", fiind devorată de semnele implacabile ale morţii, prezentă prin conotaţia aceleiaşi culori.

Interiorizarea lirismului

Ultima strofă se remarcă prin **interiorizarea lirismului**, proiectat în imaginar, acolo unde sălăşluieşte o lume a halucinaţiei. Turnul simbolizează un punct stabil de referinţă, un spaţiu al izolării poetice, fiind şi corespondentul plopilor din prima strofă, în sensul de axis mundi. **Eul liric** este **martor pasiv şi resemnat** la fuziunea lumii reale cu lumea de dincolo la nivelul imaginariului. Prezenţa **motivului străbunilor**, metaforic denumiţi „voievozi cu plete", apariţii fantomatice, sursa incontestabilă a culorii violet, amplifică iminenţa morţii, care cuprinde atât realul, cât şi subconştientul eului resemnat. Este evidentă de fapt, de-a lungul întregii lirici bacoviene, spaima obsesivă în faţa trecerii către o altă dimensiune a existenţei.

7
Procedee simboliste

Parcurgând lirica simbolistă bacoviană, cititorul receptează poezia ca pe **artă de a simţi**, prin folosirea **sugestiei**, care să exprime fidel **corespondenţa** dintre elementele naturii şi stările sufleteşti. Atmosfera poetică se ţese cu ajutorul **simbolurilor recurente „amurg", „toamna", „violet", „oraş"**. Astfel, oraşul, **mediul** claustrant al târgului de provincie, este spaţiul în care se dezvoltă **obsesii** generatoare de moarte, sugerată prin momentul fixat la sfârşitul zilei, în anotimpul predilect bacovian, al ploii nesfârşite, toamna, în lumina **apăsătoare** a violetului. **Repetiţia** acestor simboluri, cu rol de **refren**, le accentuează semnificaţia şi conferă textului **muzicalitate** de factură simbolistă.

Elemente de prozodie

Din punct de vedere **prozodic**, se remarcă rima îmbrăţişată, măsura de 8-11 silabe şi ritmul variabil.

8
Încheiere

Imaginarul poetic bacovian reorganizează realul în funcţie de **predispoziţia** sa interioară dominată de un pesimism rar întâlnit. „Repetiţia **mecanică**" (N. Manolescu) specifică liricii sale conferă impresia de artificial, care se extinde şi acaparează realitatea, devorând obsesiv şi fără grabă fiecare detaliu al **existenţei**, proiectând spiritul chinuit de himere într-o inevitabilă prăbuşire interioară.

Simbolismul

George Bacovia – autor canonic

Varianta propusă:

Lacustră

1. Lustrează *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7
2. Demonstrează faptul *că un text poetic studiat aparține simbolismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7
3. Evidențiază *elementele de compoziție și de limbaj*, dintr-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7

1 Definirea curentului literar

Simbolismul este un curent literar de circulație universală, apărut în Franța, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacție împotriva retorismului romantic și a formalismului parnasian. Promovează emoția și muzicalitatea interioară a ideii și a creat o individualitate proprie prin lansarea a două deziderate principale: folosirea simbolului și percepția sinestezică asupra universului. Propune o nouă viziune asupra poeziei, considerată arta de a simți, fundamentată pe imagini artistice, ca mijloc de exprimare a corespondențelor între elementele universului, prin sugestie. Simbolul de tip simbolist admite o multitudine de sensuri la descoperirea cărora cititorul colaborează cu poetul. Alte particularități ale liricii simboliste sunt: crearea stării de spleen, muzicalitatea interioară a versurilor, deschiderea față de inovațiile formale, utilizarea sinesteziei.

2 Încadrarea în epocă

George Bacovia este considerat de critica literară cel mai însemnat reprezentant al acestui curent literar din literatura română. Poet interbelic, apreciat pentru originalitatea sa, care derivă dintr-un pesimism exacerbat, cu care trăiește, claustrarea într-un mediu ostil și spaima de moarte, creează o lirică a tristeții ireparabile.

Încadrarea în tipologie

Poezia **„Lacustră"** apare în volumul de debut, intitulat „Plumb", publicat în 1916. Creație de factură simbolistă, această **operă lirică** este o **artă poetică**, în care se dezvăluie principalele concepții ale artistului despre lume și viață, despre menirea lui în univers, într-un limbaj literar distinct.

3 Enunțarea temei

Astfel, **tema** poeziei este condiția creatorului într-o societate care îl desconsideră, îngrădindu-i aspirațiile, ceea ce generează o stare de angoasă în raport cu o experiență capitală a existenței umane, dezintegrarea materiei în analogie cu dezintegrarea spirituală.

4 Imaginarul poetic

Imaginarul poetic bacovian se concentrează pregnant asupra semnelor implacabile ale morții sugerate prin simbolurile specifice, ploaia și lacustra. De altfel, spaima de umezeală, de picurare monotonă, interminabilă este recurentă de-a lungul întregii sale creații. **Procedeele artistice simboliste** prin care se conturează atmosfera generală a poeziei sunt: **prezența simbolului, corespondența dintre planurile exterior și interior, simetria, repetiția, îmbinarea sinestezică a imaginilor auditive, tactile, vizuale, sugestia.**

Procedee simboliste

5 Semnificația titlului Simbolul „lacustră"

Titlul poeziei este un **simbol**, pe care se bazează **corespondența** profundă dintre elementele exterioare eului, „lacustra" fiind o locuință clădită pe stâlpi la suprafața apei unor lacuri, specifică în epoca preistorică, și planul interior al stărilor sufletești, pe care le resimte eul liric, anume tristețea, spaima, angoasa. Întreaga poezie se axează pe conotația motivului ploii-potop, fiind expresia unei temeri majore în fața unui presupus pericol.

6 Elemente de structură

Structural, poezia este alcătuită din patru **catrene**, dispuse pe baza **principiului simetriei**. **Circularitatea** ei, dată de reluarea aproximativ identică a primei strofe la final, **sugerează** universul claustrant al dezolării și neputinței în fața dezintegrării materiei. Cele două planuri ale textului transpun simetria la nivel ideatic. **Planul**

exterior, al naturii dezlănţuite, din prima şi ultima strofă, se îmbină cu **planul interior**, al eului, din celelalte două strofe, delimitând trei **secvenţe lirice**.

Degradarea spaţiului exterior

Prima strofă creează o atmosferă de profundă deprimare, generată de abundenţa ploii, începută cândva în **atemporal** şi continuată **obsesiv** parcă la nesfârşit: „De-atâtea nopţi aud plouând/ Aud materia plângând". Verbele la modul gerunziu sugerează o acţiune continuă care proiectează **coordonatele spaţio-temporale** obiective dincolo de contingent, în **subconştientul subiectiv** al eului. Versul al doilea este unic prin valenţele sale conotative, în sensul că ipostaza artistică a eului are **sensibilitatea acustică** de a detecta plânsul jalnic al materiei personificate, care, inevitabil, va fi cauza propriei sale morţi.

Motivul singurătăţii

Motivul singurătăţii, recurent în lirica bacoviană, accentuat printr-o **marcă gramaticală** specifică prezenţei **eului liric** în text, anume verbul la persoana întâi singular, **subiectivizează** discursul, favorizând totodată **declanşarea** memoriei esenţiale, într-o regresiune geologică spre era primitivă a oamenilor care populau locuinţele lacustre:„Sunt singur şi mă duce-un gând/ Spre locuinţele lacustre".

Planul interior

Confuzia dintre planuri

Motivul somnului

Următoarea secvenţă poetică face trecerea atât de la **senzaţia auditivă** către cea **tactilă**, sugerată de **indicii textuali** „ude", „mal", „val", cât şi de la **planul exterior** al fenomenului natural, proiectat în subiectiv, către **planul interior**. Adverbul de mod „parcă" sugerează **confuzia** celor două planuri real, exterior şi interior, imaginar. **Senzaţia** de umezeală generatoare de disconfort din planul extern al naturii se transmite halucinant în încăpere, în subconştientul care îl refulează printr-un „somn" agitat presărat de coşmaruri. **Motivul somnului** are, la Bacovia, conotaţii tragice, fiind perceput ca o stare premergătoare morţii: „Şi parcădorm pe scânduri ude (...)/ Tresar prin somn şi mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal."

Simbolul „podului", spaţiu liminal dintre viaţă şi încetarea ei, derivă din denotaţia cuvântului, care desemna unica legătură a omului lacustru cu semenii săi, dar şi cu pericolele inerente. Eul liric, transmigrat în epoca primitivă, are aceleaşi temeri de atunci, care se îmbină cu cele care îl caracterizează deja; preferinţa pentru izolare prin înlăturarea podului de comunicare cu exteriorul îi este caracteristică şi trădează dorinţa de eliberare a spiritului de orice constrângere.

Apa - simbol al dezintegrării materiei

Strofa a treia prezintă istoria ca pe „un gol" imens, care proiectează regresiunea temporală către începuturile lumii. **Apa** devine astfel **simbolul dezintegrării materiei** de la crearea ei până în prezentul eului, individ măcinat de aceleaşi temeri, ca şi omul primitiv, lacustru. Sfârşitul este intuit în fiecare moment al existenţei şi sugerat cititorului prin prăbuşirea **pilonilor**, puncte de stabilitate ale casei, ale sufletului. Şansa de supravieţuire în urma potopului se destramă cu fiecare **picătură** de **ploaie** care cade şi accentuează dezintegrarea materiei: „Şi simt cum de atâta ploaie/ Piloţii grei se prăbuşesc".

Repetiţia simetrică a primei strofe în finalul poeziei exprimă reluarea proiectată în eternitate a coşmarului generat de iminenta descompunere a materiei; gerunziile din versul al doilea, „tresărind", „aşteptând", prelungesc agonia sfârşitului, eul fiind surprins într-o aşteptare perpetuă. **Mitul potopului** se împleteşte astfel în manieră originală cu cel al **apocalipsei**.

Elemente de prozodie

În ceea ce priveşte **prozodia**, poezia conţine patru catrene, cu rimă variabilă, măsură de 7-8 silabe şi ritm iambic.

7 **Încheiere**

Criticul literar Dumitru Micu afirma că George Bacovia este „cel mai mare poet al ploii şi al ninsorii din literatură noastră", iar universul pe care îl creează este „un infern acvatic"; poezia „Lacustră" este exemplul cel mai elocvent în acest sens.

Simbolismul
George Bacovia – autor canonic

Varianta propusă: # Decembre

1. Evidenţiază *tema şi viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8
2. Demonstrează faptul *că un text poetic studiat aparţine simbolismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8
3. Evidenţiază *elementele de compoziţie şi de limbaj*, dintr-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

1 Definirea curentului literar

Simbolismul este un curent literar de circulaţie universală, apărut în Franţa, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacţie împotriva retorismului romantic şi a formalismului parnasian. Promovează emoţia şi muzicalitatea interioară a ideii şi a creat o individualitate proprie prin lansarea a două deziderate principale: folosirea simbolului şi percepţia sinestezică asupra universului. Promovează o nouă viziune asupra poeziei, considerată arta de a simţi, fundamentată pe imagini artistice, ca mijloc de exprimare a corespondenţelor între elementele universului, prin sugestie.

Trăsături ale simbolismului

Simboliştii utilizează simbolul de tip plurivoc, care admite o multitudine de sensuri la descoperirea cărora cititorul colaborează cu poetul. Alte particularităţi ale liricii simboliste sunt: crearea stării de spleen, muzicalitatea interioară a versurilor, deschiderea faţă de inovaţiile formale, utilizarea sinesteziei.

2 Încadrarea în epocă

George Bacovia este considerat de critica literară cel mai însemnat reprezentant al acestui curent literar din literatura română. Poet interbelic, apreciat pentru originalitatea sa care derivă dintr-un pesimism exacerbat, cu care trăieşte claustrarea într-un mediu ostil şi spaima de moarte, creează o lirică a tristeţii ireparabile.

3 Apariţie

Enunţarea temei

Poezia „Decembre” a apărut în volumul de debut bacovian, intitulat „Plumb”, publicat în 1916. **Tema** ei este natura în anotimpul iarna; aceasta corespunde unui peisaj sufletesc al dezolării, fiind percepută ca o vârstă a spiritului, cuprins de bătrâneţe şi agonizând către moarte. Bucuria albului imaculat al zăpezii capătă, în lirica bacoviană, conotaţii tragice, fiind surprinse momentele extreme ale iernii, când zăpada tinde să acopere întreg universul, când amestecul de ploaie şi ninsoare induce senzaţia de umiditate acută, accentuând atmosfera glacială sau când zăpada e pătată de sânge animal scurs de la abator, maculând pictural albul nesfârşit al câmpului.

4 Procedee simboliste

Imaginarul poetic bacovian se concentrează pregnant asupra semnelor implacabile ale morţii sugerate prin simbolurile specifice. **Procedeele artistice simboliste** prin care se conturează atmosfera generală a poeziei sunt: sugestia, repetiţia, recurenţa motivelor poetice, muzicalitatea versurilor, starea de reverie, angoasa, principiul simetriei, inovaţia formală.

5 Semnificaţia titlului

Titlul poeziei face referire la ultima lună a anului, simbolică pentru ultima vârstă a spiritului, pentru finalul vieţii, dar şi pentru posibilitatea de a fi punctul de plecare al unui nou început, al iubirii de dincolo de barierele morţii.

6 Elemente de structură

Poezia este structurată în şase **secvenţe poetice** care se axează pe **corespondenţa** dintre planul exterior şi cel interior al eului. Ea dezvoltă ideea înzăpezirii totale, creând un peisaj hibernal apocaliptic, în care întreg universul exterior, târgul de provincie claustrant, este îmbrăcat în zăpadă; individul devine astfel prizonierul capriciilor anotimpului.

Prima secvenţă poetică este dominată de verbe la modul imperativ şi de invocaţia iubitei: „Te uită cum ninge decembre.../ Spre geamuri, iubito, priveşte”.

Două coordonate spațiale

Idealul feminin bacovian, numit generic „iubito", poartă cu sine atributele protecției, ocrotind sufletul sfâșiat de dramele existențiale.

Cele două coordonate spațiale prezente în această strofă dezvoltă **antiteza** la nivel spiritual: planul exterior al naturii dezlănțuite într-o ninsoare interminabilă și planul interior al liniștii și protecției temporare; simbolurile „jăraticului" și „focului" favorizează menținerea căldurii sufletești și a apropierii tandre dintre cei doi.

Interiorizarea lirismului

„Vijelia exterioară", o metaforă pentru trecerea individului prin zbuciumul vieții, este percepută vizual în prima secvență lirică, prin intermediul „geamurilor", pentru ca, în **secvența următoare**, să fie intuită auditiv, prin mijlocirea „hornului". Legăturile cu exteriorul sunt puține, dar păstrează continuitatea celor două coordonate spațiale. Mărcile prezenței eului liric în text conferă lirismului subiectivitate, iar versul „Aș vrea să le-nvăț simfonia" exprimă concordanța dintre planul exterior al „vijeliei" și cel interior al timpului tumultuos măsurat în „zile", a căror „simfonie" comunică ideea de trecere implacabilă.

Trecerea ireversibilă a timpului

În a **treia secvență lirică**, se descrie o agonie liniștită, ritualică, din care fac parte degustarea ceaiului, cu valoare de licoare magică, menită să calmeze un eventual zbucium sufletesc, delectarea artistică, aproape de persoana iubită, a căror moarte împreună este simbolică, semnificând o prelungire a sentimentului în eternitate. Potopul necontenit de zăpadă construiește, cu fiecare clipă care trece, un mormânt pentru cei doi îndrăgostiți, aflați la adăpostul efemer al încăperii, dar care își intuiesc neîncetat apropiata trecere în lumea de dincolo.

Casa, simbol al protecției

Următoarea secvență lirică induce starea de confort temporar creat în spațiul restrâns, familiar, al casei iubitei, simbol al protecției, în care eul își găsește liniștea sufletească un timp limitat prin lucruri mărunte, denumite printr-un epitet ca „sfinte". Această oază de puritate este ocrotitoare, în special prin prezența femeii, care deși este uneori șăgalnică, se conformează ritualului sugerat, fiind capabilă să aline singurătatea, care precede moartea.

Imagine apocaliptică

Penultima secvență lirică conturează o imagine apocaliptică, în care ziua se confundă cu noaptea, sporind dramatismul ultimelor clipe de viață: „E ziuă și ce întuneric/ [...]/ Te uită zăpada-i cât gardul/ Și-a prins promoroaca și clampa".

Intuiția iminentului sfârșit

Finalul poeziei anticipează în mod resemnat iminentul sfârșit: „Eu nu mă mai duc azi acasă/ Potop e-napoi și-nainte". Potopul, având conotații biblice, pare că înghite întreaga natură, iar singurul spațiu neatins încă de prăpădul semnelor morții este cel al casei și al sufletului celor doi îndrăgostiți, prin păstrarea căldurii specifice unui cămin într-o zi obișnuită de iarnă, prin întreținerea iluziei eternizării clipei prin artă: „Nu râde... citește-nainte". Momentul unic reprezintă o compensație spirituală a întregii existențe a eului, frământat de neîmpliniri sociale și măcinat de drama nesfârșită a trecerii timpului.

7 Procedee simboliste

Poezia „Decembre" se încadrează simbolismului prin **muzicalitatea versurilor**, obținută, în special, prin **repetiții**, prin prezența **versurilor-refren**, cu valoare de **laitmotiv** „Te uită cum ninge decembre" și „Nu râde... citește-nainte", care sugerează pericolul iminent al morții și refugierea temporară într-un spațiu familiar antitetic celui al iernii dezlănțuite. **Cromatica** poeziei are la bază abundența albului, doar sugerat, dar care învăluie treptat întreg universul exterior. **Simbolurile** prezente în poezie sporesc forța de sugestie a acesteia.

Elemente de prozodie

Din punct de vedere **prozodic**, poezia are măsura de 8-9 silabe, iar rima și ritmul sunt variabile.

8 Încheiere

Criticul literar Dumitru Micu afirmă că George Bacovia este „cel mai mare poet al ploii și al ninsorii din literatura noastră", iar poezia „Decembre" este un exemplu elocvent în acest sens.

Varianta propusă:

Poemă în oglindă

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8
2. Demonstrează faptul că *un text poetic* studiat *aparține simbolismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8
3. Evidențiază *elementele de compoziție și de limbaj*, dintr-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

1 Definirea curentului literar

Trăsături ale simbolismului

Simbolismul este un curent literar de circulație universală, apărut în Franța, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacție împotriva retorismului romantic și a formalismului parnasian. Promovează emoția și muzicalitatea interioară a ideii și a creat o individualitate proprie prin lansarea a două deziderate principale: folosirea simbolului și percepția sinestezică asupra universului. Propune o nouă viziune asupra poeziei, considerată arta de a simți, fundamentată pe imagini artistice, ca mijloc de exprimare a corespondențelor între elementele universului, prin sugestie. Simbolul utilizat admite o multitudine de sensuri la descoperirea cărora cititorul colaborează cu poetul. Alte particularități ale liricii simboliste sunt: crearea stării de spleen, muzicalitatea interioară a versurilor, deschiderea față de inovațiile formale, utilizarea sinesteziei.

2 Încadrare în epocă

George Bacovia este considerat de critica literară cel mai însemnat reprezentant al acestui curent literar din literatura română. Poet interbelic, apreciat pentru originalitatea sa, care derivă dintr-un pesimism exacerbat, cu care trăiește claustrarea într-un mediu ostil și spaima de moarte, creează o lirică a tristeții ireparabile.

3 Apariție Enunțarea temei

Poezia **„Poemă în oglindă"** a fost publicată în volumul de debut bacovian, intitulat „Plumb", apărut în 1916. **Tema** acesteia este duală, putând fi interpretată ca o **artă poetică** sau ca **o poezie de dragoste**; ea prezintă concepția artistului despre lume și viață, creând un univers imaginar unic, care integrează cel mai profund sentiment uman, iubirea.

4 Procedee simboliste

Imaginarul poetic bacovian se concentrează pregnant asupra semnelor implacabile ale morții sugerate prin simboluri specifice de-a lungul întregii sale creații. Poezia „Poemă în oglindă" concentrează datele esențiale ale liricii bacoviene dominată de pesimism. Procedeele artistice simboliste prin care se conturează atmosfera generală a poeziei sunt: **folosirea simbolului, simetria, sugestia, utilizarea elementelor recurente, muzicalitatea versurilor, cromatica, percepția sinestezică a universului.**

5 Semnificația titlului

Titlul este o metaforă, bazată pe **simbolul oglinzii**, reprezentând zona liminală dintre realitate și ficțiune, care deschide porțile unui nou univers, cel artistic, numit generic prin substantivul cu iz arhaic **„poemă"**.

6 Elemente de structură

Semnele morții

Poezia este alcătuită din **cinci unități strofice** și un **vers-refren** și prezintă dualitatea structurală artă-iubire.

Prima secvență poetică reliefează **corespondența** dintre elementele cadrului exterior și starea sufletească specifică liricii bacoviene. De la planul general, al naturii tomnatice, care este expresia cea mai vie a sufletului bacovian, se face trecerea către particular, simbolizat de „salonul plin de vise", unde sălășluiește „oglinda larg-ovală", simbol al trecerii către lumea ficțiunii. Planul exterior este dominat de semnele morții; toamna este o sugestie pentru agonia care precede sfârșitul, idee accentuată și de verbul „bate", iar „grădina" poartă însemnele unei

Simbolul oglinzii

toamne pustiitoare cuprinsă de moarte, prin atribuirea epitetului „cangrenată". Poarta către lumea visării din „salon", oglinda, **simbol** al sufletului, stă sub semnul unui metal prețios, având rama din argint, sugestie **cromatică** ce amintește de conotațiile plumbului din alte poezii bacoviene, și relevă monotonia, tristețea, apăsarea, moartea („În oglinda larg-ovală încadratăîn argint/ Bate toamna/ Și grșdina cangrenată"). Imaginea exterioară a deprimării naturii se reflectă prin oglindă în sufletul eului liric frământat de neliniștea apropierii sfârșitului.

Apariția iubitei

A doua secvență poetică se axează pe descrierea celuilalt membru al cuplului, persoana iubită, numită generic printr-un pronume personal la persoana a doua singular, „tu" și caracterizată de epitetul „ostenită"; aceasta, cuprinsă de semnele morții, camuflată în fața inevitabilului în „largi falduri de mătase", își acceptă resemnat, melancolic, trecerea, într-o aparentă acalmie casnică, având preocupări artistice, citind „o poemă decadentă", o altă manifestare artistică filtrată prin oglinda imaginației. Referirea cromatico-temporală „pe când cade violetul" accentuează presimțirea morții, prin prezența culorii specifice acesteia, recurentă în lirica bacoviană. Oximoronul „cadaveric parfumată" induce o **imagine olfactivă** contradictorie, sugerând împăcarea simțurilor cu mirosul pestilențial, devenit parfum tare al morții. „Monotonia" definește așteptarea intrată în obișnuință, presimțirea unui eveniment inevitabil ca dat firesc al sorții umane.

Recurența culorii violet

Laitmotivul poeziei

Versul-refren, laitmotivul poeziei, „Eu prevăd poema roză a iubirii viitoare", sugerează aparenta speranță, o compensație în plan imaginar pentru realitate, proiectată în viitor. **Cromatica** optimistă sugerată de prezența rozului, asociată cuvântului „poema", simbol al artei, conduce către intuirea unor manifestări artistice caracterizate de perenitate, echivalentul încrederii într-un vis de iubire posibil de împlinit în plan spiritual.

Evidența morții

A treia secvență lirică debutează cu o conjuncție adversativă, „dar", care aduce schimbarea totală a registrului speranței. Iubita are „ochi bolnavi" cu care „fură", în mod „ironic", sfidând clipa agoniei, ultimele imagini din contingent. Dispariția ei, evidentă în planul realității, se propagă și către o moarte în planul fanteziei, căci și imaginea oglindită a acesteia poartă aceleași semne funebre: „apa larg-ovală", „grădina cangrenată", „toamna din oglindă". Verbul la modul gerunziu din finalul secvenței, „adormind", sugerează permanența stării de somn care o cuprinde, o prelungire a tristeții în moarte, punctele de suspensie inducând cititorului ideea de a continua meditația existențială în propriul cuget.

Laitmotivul poeziei reface iluzoriu starea de optimism sugerat doar, deși este evidentă repetarea lui mecanică, forțată, doar pentru ca următoarea unitate strofică să producă o cădere totală în evidența implacabilă a morții.

Interiorizarea discursului liric

Discursul liric se interiorizează prin prezența **mărcilor gramaticale** specifice, verbele și pronumele la persoana întâi, punând în antiteză reacția femeii iubite, cufundată în somn, cu cea a perechii sale ideale, eul creator, care părăsește oglinda imaginarului pentru a se integra naturii „devastate", într-o atmosferă lugubră, sepulcrală: „Însă pal mă duc acuma în grădina devastată". Contaminat de moarte, „pal", în veșminte specifice, „funebre", eul pășește ritualic în spațiul finit al „grădinii devastate" și se întinde „pe masa părăsită", simbol al artei apuse, definită metaforic ca fiind „albă marmoră sculptată", acceptându-și propriul destin al iminentei treceri, împreună cu jertfirea eului individual pe altarul artei. „Rozele", sugestie olfactivă, florile vieții, ale dragostei, dar și simbolul trecerii, sunt descrise prin două epitete sugestive ca fiind „pălite" și „-ntârziate" și sunt menite a acoperi cadavrul celui care li se integrează în mod simbolic, refăcând la nivelul imaginației ritualul înmormântării în singurătate. Versul final accentuează ideea de perisabilitate a ființei umane, comparabilă cu cea a rozelor, iar pronumele personal la persoana întâi plural „noi" deschide calea meditației și pentru cititor.

Perisabilitatea ființei umane

Corespondența planurilor

Ultima secvență poetică revine simetric la **corespondența** planurilor **exterior, al** „grădinii cangrenate" și interior, al salonului reprezentat de „clavirul prăfuit", „anticul

fotoliu", cromatica morții dominată de culoarea violet. Elementele planului interior, metaforă pentru suflet, sunt cufundate într-o atmosferă vetustă și puse în relație cu exteriorul; astfel, imaginea auditivă a cântecului produs de pian, simbol al artei, este echivalentă celei produse de „plânsul apei din havuzele-nnoptate", reliefând concordanța, la nivelul sonor al tristeții, între natură și spirit. Imperativele „zi", „vezi" semnalează cititorului o adresare directă silită a se manifesta la chemarea implacabilă a morții. Simbolul „catafalcului" integrat grădinii, toamnei, agoniei, într-o atmosferă dominată de nuanța puternică de violet conferă textului o notă de pesimism exacerbat într-o neclintită așteptare a sfârșitului de viață și de lume.

Imaginea apocaliptică a celor două universuri

Ultimul vers al poeziei reia **simetric** ultimul vers al primei strofe, accentuând ideea de oglindire, care devine astfel **laitmotiv** al poeziei. Singurul obiect cu strălucire, „oglinda larg-ovală încadrată în argint", preia imaginea morții, aflându-se în incapacitatea de a mai renaște spiritul artistic: „Zi, finala melodie din clavirul prăfuit".

Finalul zugrăvește deci o imagine apocaliptică a universului exterior în concordanță cu cel interior, ambele căzând iremediabil în moarte.

7
Imaginarul poetic

Imaginarul poetic bacovian de factură **simbolistă** utilizează ca manieră de exprimare a eului trăsături specifice acestui curent. **Tema** poeziei, dualitatea iubire-creație, prefigurează **deziderate**le modernismului, încadrându-se însă simbolismului prin nota pesimistă susținută la nivel formal și ideatic.

Procedee simboliste

Poezia este bogată în **simboluri**, cum ar fi „oglinda", „grădina", „salonul", „poema", „toamna", „catafalcul", motive literare cărora Bacovia le atribuie semnele sfârșitului; cele două **laitmotive** ale sale, „oglinda" și versul-refren accentuează ideea de artă cuprinsă de semnele morții.

Muzicalitatea versurilor, cadențarea lor, relevă **corespondențele** dintre planul exterior și trăirile lirice.

Cromatica poeziei se bazează pe **contraste** la nivelul ideatic: **rozul**, care denotă optimismul, este devastat de **violet** și **gri**, aparținând registrului cromatic al tristeții apăsătoare, al agoniei. La nivelul **sugestiei**, Bacovia zugrăvește lumea din perspectivă maladivă, iar toate simbolurile sale converg către aceasta.

8
Încheiere

În legătură cu universul liric bacovian, criticul literar Nicolae Manolescu afirmă: „Cu G. Bacovia ne aflăm în fața unui paradox: pe de-o parte, el este cel mai original poet român, în sensul că sensibilitatea lui extremă nu poate fi împărtășită și, cu atât mai puțin, luată ca model; pe de altă parte, el este singurul nostru poet în care simbolismul se regăsește plenar."

Simbolismul

George Bacovia – autor canonic

Varianta propusă: Nocturnă

1. Ilustrează *tema şi viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9
2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparţine simbolismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9
3. Evidenţiază *elementele de compoziţie şi de limbaj*, dintr-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1 Definirea curentului literar

Simbolismul este un curent literar de circulaţie universală, apărut în Franţa, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ca reacţie împotriva retorismului romantic şi a formalismului parnasian şi promovează emoţia şi muzicalitatea interioară a ideii. Şi-a creat o individualitate proprie prin lansarea a două deziderate principale: folosirea simbolului şi percepţia sinestezică asupra universului. Cultivă o nouă viziune asupra poeziei, considerată arta de a simţi, fundamentată pe imagini artistice, ca mijloc de exprimare a corespondenţelor între elementele universului, prin sugestie. Utilizează simbolul plurivoc, care admite o multitudine de sensuri la descoperirea cărora cititorul colaborează cu poetul. Alte particularităţi ale liricii simboliste sunt: crearea stării de spleen, muzicalitatea interioară a versurilor, deschiderea faţă de inovaţiile formale, utilizarea sinesteziei.

2 Încadrarea în epocă

George Bacovia este considerat de critica literară cel mai însemnat reprezentant al acestui curent literar din literatura română. Poet interbelic, apreciat pentru originalitatea sa, care derivă dintr-un pesimism exacerbat, cu care trăieşte claustrarea într-un mediu ostil şi spaima de moarte, creează o lirică a tristeţii ireparabile.

3 Apariţie

Poezia „Nocturnă" este publicată în volumul „Scântei galbene", apărut în 1926, după zece ani de la apariţia volumului de debut, „Plumb", dar care continuă, până la obsesie, zugrăvirea unui univers cu atmosferă apăsătoare, prevestind, într-o notă de tristeţe ireparabilă, un inevitabil sfârşit de viaţă şi de lume.

Enunţarea temei

În aparenţă, poezia se axează pe **tema naturii**, constituindu-se ca un **pastel al nopţii**; în esenţă, însă, aceasta este o **meditaţie asupra condiţiei umane de factură existenţială**.

4 Imaginarul poetic

Imaginarul poetic bacovian se concentrează pregnant asupra semnelor implacabile ale morţii sugerate prin simbolurile specifice. **Procedeele artistice simboliste** prin care se conturează atmosfera generală a poeziei sunt: sugestia, repetiţia, recurenţa motivelor poetice, muzicalitatea versurilor, starea de reverie, angoasa, principiul simetriei, inovaţia formală.

5 Semnificaţia titlului

Titlul este un **simbol** care sintetizează **corespondenţa** dintre planul exterior, al naturii nocturne, şi cel interior, constituit ca un peisaj sufletesc al sfârşitului.

6 Elemente de structură

Poezia are o **structură** bazată pe **principiul simetriei**, fiind alcătuită din patru **catrene**, primul dintre ele repetându-se la final aproape identic. **Circularitatea** textului literar, provenită din repeterea celei dintâi **secvenţe poetice** la final, sugerează un univers închis, claustrant, de izolare profundă a eului creator. Cele două planuri, al naturii exterioare şi cel sufletesc, se întrepătrund, creând o atmosferă meditativă intensă. Procedeul artistic dominant este **sugestia**, întreţinută formal de economia mijloacelor artistice şi de exprimare lacunară.

7 Prezentarea cadrului exterior

Incipitul poeziei precizează sumar cadrul exterior prielnic **reveriei**: „Clar de noapte parfumat,/ O grădină cu orizontul depărtat...". Planul exterior descris de poet

are la bază **sinestezia**, prin îmbinarea **sugestiei olfactive** cu cea **vizuală**, completată, la finalul strofei, cu cea **auditivă**. Aparența seninătății, încremenirii, care domină exteriorul, se află în **antiteză** cu zbuciumul sufletesc sugerat de tensiunea la nivel spiritual: „Și în somn, pe banca veche, cugetările se contrazic.". **Somnul** este un **motiv recurent** în lirica bacoviană, definind o stare de așteptare încordată a morții. **Reperele spațiale** vagi, „grădina", „banca veche", sunt și ele o sugestie a finitului, a universului închis, a lipsei de speranță. **Motivul grădinii** face referire la un presupus spațiu originar, decăzut prin banalizare și transformat, în concordanță cu starea sufletească a eului, într-un loc al angoasei spirituale, al claustrării obsesive. Prezența greierului din ultimul vers al strofei conferă o notă aparent optimistă peisajului, simbolizând speranța. Totuși, acesta poartă cu sine un cântec monoton, deprimant, fiind doar o sugestie sonoră a monotoniei.

Universul interior

Motivul somnului

Motivul grădinii

Cea de-a **doua strofă interiorizează** peisajul exterior prin folosirea unei **mărci gramaticale** specifice **prezenței eului liric** în text, anume verbul la persoana întâi, singular, „am așteptat". Ea se axează pe **motivul așteptării** prelungite a unei ființe iubite sau a unei speranțe, sugerată generic și vag printr-un pronume aflat la persoana a doua, singular, „tu". În absența celei așteptate, iubita sau speranța, timpul obiectiv este anulat. „Veacurile au stat", metamorfozându-se într-o durată imaginară prielnică meditației pe două coordonate: spațiul terestru, al grădinii, și cel cosmic, al lunii. Astrul selenar, protector al îndrăgostiților în lirica romantică, devine, în lirica bacoviană, un simbol al banalizării spiritului, al tristeții profunde care macină eul; ea devine „un continent cunoscut", lipsit de profunzimea sentimentelor și având doar rolul unui element al decorului.

Interiorizarea discursului liric

Indicele spațial „aici", cu care debutează **strofa următoare**, deschide poarta imaginației către o locație spirituală, caracterizată de artificialitate: „Aici e frumos aranjat/ Orice fir". **Motivul orașului „suvenir"** concretizează un spațiu al încremenirii a cărui forfotă specifică generatoare de energie este doar o amintire învăluită în negura timpului trecut, căci durata imaginară a stagnării a substituit total timpul obiectiv: „Veacurile-au stat/ Un oraș, pe vale, - Suvenir".

Motivul orașului artificializat

Ultima strofă o reia aproape identic pe prima, închizând cercul destinului implacabil al tristeții, specific grădinii „cu orizontul depărtat". Sintagma „tot mai mic", substituind tensiunea cugetării din prima strofă, conferă ambiguitate finalului, prin lipsa termenului determinat de adjectivul „mic"; mesajul poetic se concentrează asupra dezamăgirii generate de absența iubitei sau a speranței.

Reluarea simetrică a primei strofe

Atmosfera generală a poeziei, conturată prin tonalitatea sobră, se distinge prin nota profund pesimistă, prin tristețe, neliniște. La nivel formal, se remarcă **economia mijloacelor artistice**, formularea concisă, menită să **sugereze** ideile poetice; găsind în simbolism forma de manifestare artistică cea mai potrivită, poetul utilizează **simbolurile** („grădina", „noapte", „banca", „somnul", „greierul", „luna", „orașul"), **sugestia, sinestezia,** prin îmbinarea vizualului cu auditivul și cu olfactivul, **repetiția** elementelor-cheie, ceea ce conferă muzicalitate poeziei.

8 Procedee simboliste

În ceea ce privește **prozodia** textului poetic, acesta respectă dezideratul simbolist al **noutății formale,** prin renunțare la constrângeri, în favoarea ideilor poetice enunțate; astfel, **măsura** este variabilă, ca și **rima**, prima și ultima strofă având rimă împerecheată, strofele din mijloc - rimă încrucișată.

Elemente de prozodie

În legătură cu universul liric bacovian, criticul literar Nicolae Manolescu afirmă: „Cu G. Bacovia ne aflăm în fața unui paradox: pe de-o parte, el este cel mai original poet român, în sensul că sensibilitatea lui extremă nu poate fi împărtășită și, cu atât mai puțin, luată ca model; pe de altă parte, el este singurul nostru poet în care simbolismul se regăsește plenar."

9 Încheiere

Varianta propusă: Testament

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparține modernismului.*
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

1 Definirea curentului literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul". Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2 Încadrarea în epocă

Tudor Arghezi este un poet modernist, ca și Lucian Blaga și Ion Barbu, aparținând perioadei interbelice a literaturii. Deși este revendicat deopotrivă de tradiționalism și modernism, opera sa prezentând trăsături ale ambelor curente literare, autorul se remarcă prin capacitatea sa de a fi original, reprezentând totodată spiritul veacului prin integrarea specificului național în formula estetică europeană și desprinzând tiparele liricii românești de făgașul creat de Eminescu, la care se raportau cei mai mulți dintre contemporanii săi.

Trăsături ale liricii

Marele său merit este acela de a revoluționa limbajul poetic, astfel încât, după cum însuși afirma, „o idee să nască alte sute". El este întemeietorul „esteticii urâtului" în literatura română, după modelul lui Charles Baudelaire, din literatura franceză. După cum afirma G. Călinescu, această trăsătură a liricii sale consta în folosirea unei dimensiuni inconfundabile a limbajului, denumită de critic „surprinderea suavității sub expresia de mahala". Pentru Arghezi, creația literară este un joc de cuvinte găsite cu răbdare și trudă și silite să stea alături, îmbinând elemente lexicale contrastante.

3 Apariție Enunțarea temei

Poetul debutează în 1927 cu volumul de versuri „Cuvinte potrivite", căruia îi urmează o bogată activitate literară, tratând o tematică diversă: arta poetică, poezia cu deschidere filosofică, poezia erotică, tema sociogonică, poezia socială, poezia ludică.

Poezia **„Testament"** deschide volumul de debut arghezian, exprimând concepția despre lume, viața și misiunea artistică a poetului, într-o manieră care îl particularizează. Ea este, prin urmare, **o artă poetică.**

Tematica generală

Imaginarul poetic arghezian se fundamentează pe trăirile eului liric și conturează imaginea amplă a actului creației, prezentat ca o întoarcere a sinelui către origini, în vederea propriei definiri. Realitatea imediată este astfel transfigurată și purificată prin intermediul artei, manifestată într-un stil specific arghezian.

4 Procedee moderniste

Procedeele moderniste prin care se remarcă arta poetică sunt: exprimarea relației dintre creator și univers, ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvența metaforei, adâncirea lirismului în subiectiv, sincronizarea cu modele din literatura universală, exploatarea esteticii moderne a urâtului, limbajul inedit obținut prin utilizarea cuvintelor provenite din registre stilistice diferite.

5 Semnificația titlului

Titlul este o metaforă; în sens denotativ, cuvântul se referă la un act juridic unilateral, prin care o persoană își exprimă dorințele ce urmează a-i fi împlinite după moarte, mai cu seamă în legătură cu încredințarea bunurilor materiale. Conotativ

însă, testamentul arghezian consemnează lăsarea averii spirituale, a creației, generațiilor viitoare. Așezarea poeziei cu un astfel de titlu în deschiderea primului său volum pare paradoxală, întrucât cuvântul este mai degrabă o sugestie a sfârșitului; alegerea argheziană plasează creația ca început și sfârșit al existenței, accentuându-i inestimabila valoare spirituală.

6 Elemente de structură

Din punct de vedere **compozițional**, poezia este structurată în **cinci unități strofice** inegale, care se axează pe metafora-simbol „carte", aceasta reprezentând **motivul** central al textului, recurent în diferite variante echivalente semantic; în cadrul discursului liric, pot fi identificate **patru secvențe poetice**.

Lirismul subiectiv

Lirismul subiectiv se manifestă cu predilecție prin formula **monologului adresat**, evidențiindu-se mai multe ipostaze ale eului liric: „eu", „noi", „fiule", „străbuni"; toate acestea converg către ideea de sacralitate a actului artistic.

Prima secvență poetică oferă o definiție lirică a poeziei, eul orientând **adresarea directă** către un fiu imaginar, denumire generică pentru cititor, căruia îi lasă drept moștenire averea sa spirituală. **Incipitul** enunță o formulă specific testamentară, prin care însă se exclude orice altă moștenire în afară de „carte", metafora-simbol, reprezentând bunul cel mai de preț, anume creația: „Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte.".

Cartea - metaforă simbol

Aceasta cumulează experiența generațiilor anterioare, a strămoșilor cu un destin zbuciumat, izvorât metaforic din „seara răzvrătită" și susținut artistic de enumerația „prin râpi și gropi adânci"; umanitatea este văzută în plină ascensiune, ca o scară, ale cărei trepte sunt urcate doar prin sacrificiu și trudă: „suite de bătrânii mei pe brânci". Creația, parte integrantă a vieții, este rodul imaginației unui deschizător de drumuri, a cărui evoluție este susținută de înaintași și care se dorește a fi un mentor pentru urmași. Ea reprezintă „o treaptă" indispensabilă pe drumul anevoios al cunoașterii.

Cea de-a doua strofă se axează pe metafora „hrisov", un arhaism care, în sens propriu, desemnează un act domnesc al Evului Mediu, atestând celui care îl poseda anumite drepturi de proprietate sau titluri nobiliare; conotativ, termenul trimite la „creație", care se constituie ca o carte sfântă, „de căpătâi", ca și Biblia, înglobând suferința de veacuri a înaintașilor. Metafora „osemintelor vărsate în mine" subliniază profunda comuniune dintre creator și generațiile anterioare, care grăiesc viitorului prin intermediul condeiului său artistic: „Ea e hrisovul vostru cel dintâi,/ Al robilor cu saricile, pline/ De osemintele vărsate-n mine.".

Rolul artistului

A doua secvență poetică definește rolul artistului, accentuând importanța muncii sale. Însuși poetul recunoaște că e singurul din neamul său știutor de carte, iar ipostaza sa lirică elaborează o paralelă între munca brută a străbunilor și truda intelectuală, ambele fiind reprezentate obiectual: „sapa" devine „condei", iar „brazda", „călimară". La fel cum înaintașii se apleacă asupra gliei, artistul trudește pentru a supune forța cuvântului, iar capodopera sa se naște din prelucrarea unui limbaj rudimentar, de o uimitoare sinceritate, folosit de țăranul român surprins în cele mai obișnuite ipostaze: „Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite/ Eu am ivit cuvinte potrivite". Sintagma „cuvinte potrivite", care oferă de altfel și titlul volumului de debut, subliniază truda creatorului de a alege și a pune alături exprimări din registre stilistice diferite, aparent imposibil de asociat. Migala de a șlefui exprimări rudimentare, transformându-le într-un limbaj artistic definitoriu pentru poet constituie astfel esența artei sale. Ambele tipuri de muncă asiduă sunt exprimate artistic prin sintagme bazate pe paralelism sintactic: „Sudoarea muncii sutelor de ani" și „frământate mii de săptămâni"; sensurile lor converg către același scop nobil, anume de a oferi hranăspiritualăviitorului, reliefat de metafora „leagăne urmașilor stăpâni".

Estetica urâtului

Arta are un rol estetic, pentru că transfigurează „urâtul" din realitate, transformă „zdrențele", obiecte nefolositoare, în „muguri" și „coroane", metafore-simbol pentru nucleul vieții, respectiv pentru perfecțiune. Verbul „a ivi" denotă spontaneitatea ideii

artistice inspirată de viața înaintașilor, iar perfectul simplu „făcui" exprimă originea populară a limbajului artistic: „Făcui din zdrențe muguri și coroane".

Pe lângă rolul său estetic, opera literară are și un rol social, de factură tradiționalistă, anume acela de a stigmatiza ceea ce este rău. Ideea este evidențiată prin metaforele „veninul" revoltei și „ocara", manifestări capabile să unească oximoronic contrariile: „Veninul strâns l-am preschimbat în miere,/ Lăsând întreagă dulcea lui putere/ Am luat ocara, și torcând ușure/ Am pus-o când să-mbie, când să-njure.". Metafora, care desemnează matricea spiritualității neamului, „cenușa morților din vatră", este transformată în obiect de cult destinat venerării unor generații supuse suferințelor și nedreptății, reabilitate însă poetic și preschimbate în „Dumnezeu de piatră".

Rolul artistului

Cea de-a treia secvență poetică exprimă revolta unui reprezentant de seamă al neamului său, cu care eul liric se identifică, împotriva nedreptății și atitudinii opresive a societății contra individului. Acesta se declară părtaș la suferința neamului său, dându-i glas prin intermediul artei, sugerată metaforic prin „vioară": „Durerea noastră surdă și amară/ O grămădii pe-o singură vioară". Stăpânul-asupritor apare în postura de „țap înjunghiat", aluzie la simbolul tragediei antice, într-o viziune grotescă, și se arată fascinat de cântec, trăind experiența artistică în mod inconștient, nebănuind că acesta este o formă de protest chiar împotriva lui.

Creatorul, cu iscusință, preschimbă formele de manifestare a urâtului, „bube, mucegaiuri și noroi", roade maligne, monstruoase, în valori estetice perene, în „frumuseți și prețuri noi", capabile să impresioneze chiar și pe asupritor.

Întemeietor al esteticii urâtului în literatura română, Arghezi creează arta menită să vindece organismul bolnav al societății bazate pe ierarhia rob-stăpân, căci durerea și revolta au atins deja apogeul, „dând în vârf ca un ciorchin de negi".

Ultima secvență lirică alătură prezenței stăpânului alte două ipostaze ale asupririi, „domnița" și „domnul", care trăiesc în huzur și sunt incapabili de a percepe suferințele robilor, reprezentanți ai claselor sociale dezavantajate. Purtătorul de cuvânt al acestora din urmă, creatorul, are menirea de a lumina spiritele printr-o carte a revoltei împotriva nedreptății de orice fel.

Finalul poeziei exprimă o manieră de a crea specific argheziană, care cunoaște două coordonate, exprimate metaforic. „Slova de foc", inspirația spontană de factură divină, și „slova făurită", cuvintele meșteșugite cu „precizie farmaceutică", se unesc în mod indestructibil, „ca fierul cald îmbrățișat în clește", revelând un univers artistic unitar și aparte.

7 Elemente stilistice

La nivelul **limbajului**, poezia își evidențiază caracterul modernist, în special prin utilizarea cuvintelor considerate nepoetice, cum ar fi „bube", „mucegaiuri", „noroi", „negi", cu valoare estetică, inaugurând, în literatura română, „estetica urâtului". De fapt, însuși autorul afirmă, după apariția volumului său de debut, prefigurând noutatea totală a următorului: „Am ales cuvinte virginale, cuvinte puturoase, cuvinte cu râie, cuvinte care asaltează ca viespile sau te liniștesc ca răcoarea, cuvinte fulgi, cuvinte cer, cuvinte metal".

Se remarcă, de asemenea, îmbinarea dintre arhaisme și neologisme („hrisov", „saricile", „odrasla", „obscură"), utilizarea cuvintelor de factură populară („brânci", „râpi", „plăvani"), expresivitatea, obținută prin recurența metaforei, adusă frecvent la rang de simbol, îmbinată cu epitet, comparație și oximoron.

Elemente de prozodie

Prozodia poate fi plasată între tradiție și modernitate. Poezia este alcătuită din strofe inegale, care se remarcă printr-o tonalitate inedită, conferită de variațiile ritmului; versurile sunt lungi, de 9-11 silabe, iar rima este împerecheată.

8 Încheiere

Truditorul cuvintelor, Poetul, elaborează o sinteză etică și estetică a spiritualității poporului român, într-o manieră originală.

Modernismul
Tudor Arghezi – *autor canonic*

Varianta propusă: **Flori de mucigai**

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9
2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparține modernismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1
Definirea curentului literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul". Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2
Încadrare în epocă

Tudor Arghezi este un poet modernist, ca și Lucian Blaga și Ion Barbu, aparținând perioadei interbelice a literaturii. Deși este revendicat deopotrivă de tradiționalism și modernism, opera sa înglobând trăsături ale ambelor curente literare, autorul se remarcă prin capacitatea sa de a fi original, reprezentând totodată spiritul veacului prin integrarea specificului național în formula estetică europeană și desprinzând tiparele liricii românești de făgașul creat de Eminescu, la care se raportau cei mai mulți dintre contemporanii săi.

Trăsături ale liricii

Marele său merit este acela de a revoluționa limbajul poetic, astfel încât, după cum însuși afirma, „o idee să nască alte sute". El este întemeietorul „esteticii urâtului" în literatura română, după modelul lui Charles Baudelaire, din literatura franceză. După cum afirma G. Călinescu, această trăsătură a liricii sale consta în folosirea unei dimensiuni inconfundabile a limbajului, denumită de critic „surprinderea suavității sub expresia de mahala." Pentru Arghezi, creația literară este un joc de cuvinte găsite cu răbdare și trudă și silite să stea alături, îmbinând elemente lexicale contrastante.

Poetul debutează în 1927 cu volumul de versuri „Cuvinte potrivite", căruia îi urmează o bogată activitate literară, tratând o tematică diversă: arta poetică, poezia cu deschidere filosofică, poezia erotică, tema sociogonică, poezia socială, poezia ludică.

Volumul „Flori de mucigai"

Apariție

Apariția celui de-al doilea volum, în 1931, intitulat **„Flori de mucigai"**, inaugurează o exprimare poetică originală, având drept sursă de inspirație un fapt din biografia autorului, anume perioada detenției pe considerente politice, la închisoarea Văcărești, între 1918 și 1919. Pornind de la realitatea acestei lumi a închisorii, Arghezi creează un univers liric în care zugrăvește lumea ispitei, a păcatului și a ispășirii, a hoților, a prostituatelor și ucigașilor. Întreg volumul însă, se axează pe credința că, în orice mediu, oricât de abject ar fi, există un dram de frumusețe a spiritului și de omenie. Titlul său amintește de „Florile răului", volumul lui Baudelaire, de la care creatorul român preia maniera de exprimare poetică a urâtului, dezvoltând-o în mod original.

3
Procedee moderniste

Procedeele artistice moderniste, care pot fi identificate în text, sunt: ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvența metaforei, adâncirea lirismului în subiectiv, sincronizarea cu modele din literatura universală, exploatarea esteticii moderne a urâtului, dar și noutatea prozodiei, prin folosirea versului liber.

4 **Enunțarea temei**

Volumul „Flori de mucigai" se deschide cu **arta poetică** omonimă, prin care se sintetizează ideile exprimate de acesta, într-o manieră originală, ca rezultat al trudei artistului de a zugrăvi un mediu uitat de divinitate.

5 **Semnificația titlului**

Titlul poeziei este oximoronic, obținut prin alăturarea insolită a cuvântului „floare", un simbol al frumosului și al vieții, „mucigaiului", exprimând urâtul, răul, degradarea, moartea. Florile reprezintă astfel sufletul condamnaților constrânși de determinările sociale să trăiască în lumea răului, în imediata vecinătate a morții.

6 **Elemente de structură**

Poezia este structurată în **două unități strofice inegale** și **patru secvențe lirice** și exprimă **condiția artistului** condamnat la însingurare și dornic de a comunica la nivelul artei, propriile trăiri, într-o nouă manieră de exprimare.

Interiorizarea discursului liric

Confesiunea lirică debutează cu pronumele personal de persoana a treia, „le", care se referă la versurile create în mediul ostil al închisorii, accentuându-le importanța; ele reprezintă un rod al imaginației unui eu liric însetat de creație, reprezentat printr-o marcă specifică a prezenței sale în text, anume verbul la persoana I: „Le-am scris cu unghia pe tencuială/ Pe un părete de firidă goală,/ Pe întuneric, în singurătate,/ Cu puterile neajutate/ nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/ Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan.". Maniera inedită de a scrie „cu unghia pe tencuială" presupune un sacrificiu creator asumat de cel care, condamnat la însingurare, este mistuit de dorința de a lăsa mărturie simbolurile artei sale.

Spațiul claustrant al „firidei"

Spațiul claustrant al „firidei", întunericul și singurătatea delimitează un mediu ostil vieții, dar prielnic meditației, întoarcerii nestingherite către propria conștiință. Arta devine astfel rodul exclusiv al sondării interioare, bazată pe „slova făurită", lucrată de artist cu migală și efort, căci inspirația de factură divină este exclusă în mediul damnării. Simbolurile biblice, taurul, leul și vulturul, precum și numele evangheliștilor invocă jertfa, puterea, aspirația către libertate, către absolut, glorificate de personajele mitologiei creștine, reprezentanți ai sacralității excluse din lumea damnată a închisorii. Eul liric întemeiază o nouă religie a spiritualității de dincolo de sacralitate, a fărâmei de omenie din cel mai dezagreat mediu social.

Modalitatea de a crea

A doua secvență lirică oferă o definiție poetică a ineditei maniere de a crea, redată prin metafore-simbol: „Sunt stihuri fără an,/ stihuri de groapă,/ De sete de apă/ Și de foame de scrum,/ Stihurile de-acum". Versurile au un caracter pronunțat de generalitate, înglobând lumea damnării din toate timpurile. Acestea prevestesc moartea, singura speranță a celor închiși de a-și recăpăta din nou libertatea, deși, paradoxal, dorința de viață este mai accentuată ca oricând; menirea artistului este aceea de a descrie lumea marginală, a suferinței, condamnată de către societate la uitare, aruncată în tenebre. Setea și foamea depășesc nevoile biologice, definind dorința de cunoaștere și aspirația către absolut.

Abolirea sacralității eului

A treia secvență lirică se axează pe metafora „unghiei îngerești", instrumentul cu care imaginația poetică este revărsată în cuvinte, simbol al sacralității, manifestat prin capacitatea de a crea sub îndrumare divină. Ostilitatea mediului închisorii determină „tocirea" acesteia, dar și speranța în regenerare, deși creatorul nu are cunoștiința că Dumnezeu îi mai poate trimite binecuvântarea Sa.

Eliberarea prin creație

Ultima secvență lirică debutează cu o constatare aparent impersonală: „Era întuneric", dar care sugerează lipsa luminii exterioare, compensate de lumina interioară, care deschide calea aspirației către absolut, către eliberare spirituală posibilă doar la nivelul imaginației. Spațiul de „departe", de „afară", acolo unde se intuiește o ploaie benefică, purificatoare, este tărâmul făgăduinței, zona libertății absolute la care sufletul chinuit al deținutului nu poate decât să aspire. Deși cugetul este eliberat prin creație, latura perisabilă a artisului tânjește după mediul de viață familiar.

Cu sacrificiu, care depășește sfera umanului, creatorul își urmează menirea, iar constrângerile fizice, durerea resimțită organic, nu îl poate sustrage dorinței arzătoare a spiritului. Înlocuirea „unghiei îngerești", care îl călăuzise până atunci, cu „unghiile de la mâna stângă", echivalează cu renunțarea conștientă la ajutorul divin și concentrarea puternică asupra propriilor puteri, ca rezultat al unui pact cu

forțele răului, cu păcatul întâlnit la tot pasul în închisoare: „Şi m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă".

7 Noutatea imaginarului poetic

Acest volum, în general, și arta sa poetică, în special, delimitează un nou tărâm al **imaginarului poetic arghezian**, anume lumea claustrării. Constrângerea izvorăşte din experiența detenției, dar își extrapolează sensurile către societate sau către întreg universul, omul fiind astfel prizonierul propriei existențe și aspirând continuu către eliberare spirituală, către absolut.

8 Elemente stilistice

Din punct de vedere **stilistic**, se remarcă folosirea cuvintelor populare, „nepoetice", precum „mucigai", „stihuri", „scrum", „ghiară", „firida", în context literar, ceea ce conferă un efect artistic insolit. De altfel, întreg volumul se bazează pe inovație lexicală menită să reprezinte mediul ostil al închisorii. Confesiunea subiectivă are la bază metafora, prin care este creată ambiguitatea de factură modernistă.

Elemente de prozodie

Poezia se remarcă prin **inovația formală**, prin care se renunță la elementele tradiționale prozodice în favoarea dezvoltării ideilor artistice. Astfel, versurile lungi alternează cu cele scurte, ritmul este interior, iar măsura variază.

9 Încheiere

Parafrazându-l pe Nicolae Balotă, putem afirma că Arghezi este un „cronicar al infernaliilor", realizând o poezie a damnării, ca rezultat imediat al coborârii în infern și al rupturii cu tot ceea ce însemnase arta literară până atunci.

Varianta propusă: **Psalm [Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere]**

1. Evidenţiază *tema şi viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8
2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparţine modernismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

1 Definirea curentului literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecţie, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu şi promovate, în special, prin intermediul cenaclului şi al revistei „Sburătorul". Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut şi prin crearea unei modalităţi inovatoare de exprimare. În ceea ce priveşte poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufleteşti şi înlăturarea totală a obiectivităţii, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovaţia formală, prin renunţarea la prozodia tradiţională.

2 Încadrarea în epocă

Tudor Arghezi este un poet modernist, ca şi Lucian Blaga şi Ion Barbu, aparţinând perioadei interbelice a literaturii. Deşi este revendicat deopotrivă de tradiţionalism şi modernism, opera sa înglobând trăsături ale ambelor curente literare, autorul se remarcă prin capacitatea sa de a fi original, reprezentând totodată spiritul veacului prin integrarea specificului naţional în formula estetică europeană şi desprinzând tiparele liricii româneşti de făgaşul creat de Eminescu, la care se raportau cei mai mulţi dintre contemporanii săi.

Trăsături ale liricii

Marele său merit este acela de a revoluţiona limbajul poetic, astfel încât, după cum însuşi afirma, „o idee să nască alte sute". El este întemeietorul „esteticii urâtului" în literatura română, după modelul lui Charles Baudelaire, din literatura franceză. După cum afirma G. Călinescu, această trăsătură a liricii sale constă în folosirea unei dimensiuni inconfundabile a limbajului, denumită de critic „surprinderea suavităţii sub expresia de mahala.". Pentru Arghezi, creaţia literară este un joc de cuvinte găsite cu răbdare şi trudă şi silite să stea alături, îmbinând elemente lexicale contrastante.

Tematica generală

Poetul debutează în 1927 cu volumul de versuri „Cuvinte potrivite", căruia îi urmează o bogată activitate literară, tratând o tematică diversă: arta poetică, poezia cu deschidere filosofică, poezia erotică, tema sociogonică, poezia socială, dar şi poezia ludică.

Surse de inspiraţie

Lirica existenţială argheziană, cu deschidere filosofică, este reprezentată în special de cele şaisprezece poezii intitulate generic **„Psalm"** şi publicate în mai multe volume; nouă dintre poeziile cu acest titlu apar în volumul de debut, fiind considerate reprezentative pentru gândirea psalmodică argheziană.

Creaţii inedite exprimând puternice frământări sufleteşti, „Psalmii" arghezieni au trei surse principale de inspiraţie: experienţa personală a autorului care este, o perioadă, monah la Mănăstirea Cernica, cei o sută cincizeci şi unu de psalmi biblici din Noul Testament, atribuiţi lui David şi lucrarea lui Dosoftei, „Psaltirea pre versuri tocmită", care oferă traducerea şi versificarea în manieră originală a imnurilor creştine.

3 Încadrarea în specia literară

Ca specie literară, **psalmul** este o creaţie lirică prin care poetul înalţă un imn de slavă de factură religioasă, divinităţii. Arghezi se îndepărtează însă de la modelul

Tematica psalmilor

clasic, lirica sa gnoseologică scoţând la iveală dorinţa imensă a eului de a comunica la nivel spiritual, de a primi un semn palpabil al existenţei lui Dumnezeu. În lipsa acestuia, eul expune stări de spirit contradictorii, trecând de la slavă şi resemnare către negarea totală a măreţiei Creatorului suprem, ale Cărui atribute sunt coborâte în derizoriu. Conştiinţa sa este astfel sfâşiată permanent între „credinţă" şi „tăgadă", între acceptare şi negare, dar nu încetează să invoce forţa divină, singura garanţie a nemuririi.

4

Apariţie

Enunţarea temei

Cel de-al şaselea „Psalm" din volumul de debut „Cuvinte potrivite", intitulat după primul vers **„Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere"** este considerat de critica literară matricea gândirii psalmodice argheziene, surprinzând exact oscilaţia permanentă a eului între a afirma şi a nega existenţa superioară a divinităţii. **Imaginarul poetic arghezian** dezvăluie o lume a contradicţiilor sufleteşti izvorâte însă din credinţa puternică în Dumnezeu, pe care eul liric vrea doar să o conştientizeze prin interiorizare. Poezia are ca **temă** frământarea existenţială cauzată de **aspiraţia perpetuă către absolut** şi este alcătuită din **patru catrene** care denotă atitudinea de ezitare între două tendinţe antitetice: răzvrătire şi ucidere sau resemnare şi închinare.

5

Elemente de structură

Această atitudine oscilantă este susţinută lexical prin prezenţa perechilor antonimice „zgomot" - „tăcere", „ucid" - „să-ngenunchi", „credinţă" - „tăgadă", „a fi" - „nu eşti".

Ea se constituie ca un monolog adresat, dar prezentat în absenţa interlocutorului, sugerat doar prin adresarea directă la persoana a doua.

Adresarea directă

Prima strofă debutează cu pronumele personal la persoana a doua, „te", accentuând importanţa Celui Căruia i se adresează, o ipostază demiurgică umanizată. Catrenul se axează pe metafora vânătorii, exprimând o interiorizare a unei acţiuni specific umane; aceasta constă într-o asiduă căutare dublată de ezitarea între a ucide ideea de divinitate din suflet sau îngenuncherea totală a eului în faţa măreţiei unei forţe superioare spiritului său. Interogaţiile retorice susţin, la nivel stilistic, starea de permanentă pendulare, semnalând drama neputinţei de a comunica vreodată cu absolutul.

Metafora vânătorii

Metafora „şoimul meu cel căutat" exprimă dorinţa arzătoare de a găsi un răspuns menit să elibereze cugetul chinuit de problematica existenţială a identificării lui Dumnezeu cu reprezentări ale lumii concrete, exterioare.

Oscilaţia între „credinţă" şi „tăgadă"

Cea de-a doua strofă menţine atitudinea oscilantă între a crede fără a cerceta şi a tăgădui existenţa divinităţii. Drumul căutării este presărat cu incertitudine, dar se constituie ca un ideal, numit metaforic „visul meu, din toate, cel frumos", fără de care omul ar fi incapabil de înălţare spirituală. Exprimarea abstracţiunilor sub o formă concretă ascunde dorinţa de a întrupa idealul printr-un semn palpabil al Celui Căruia omul i se închină, iar „doborârea" acestuia „din cer grămadă" este un gând de răzvrătire faţă de absenţa revelaţiei, prin înlăturarea sacralităţii din propriul suflet. Ideea este de factură filosofică, fiind preluată de la Nietzsche, cel care susţine că atunci când oamenii îşi vor pierde credinţa, Zeul suprem va dispărea definitiv dintre muritori. Lipsa îndrăznelii eului de a recurge la „doborârea" simbolică a divinităţii trădează, însă, puternica sa credinţă în Acesta.

Drumul căutării

Strofa a treia invocă revelaţia înşelătoare, care se constituie ca un izvor de viaţă, dar care nu se arată explicit creaţiei Sale, sortită pendulării existenţiale: „Ca-n oglindirea unui drum de apă,/ Pari când a fi, pari când că nu mai eşti". Oglindirea este o metaforă pentru imposibilitatea materializării forţei creatoare abstracte. Totuşi, drumul anevoios al căutării nu poate înceta, ci ia forme variate, sondând diverse medii: cosmic, reprezentat de „stele", acvatic, „printre peşti" şi terestru, al puterii şi sacrificiului, al „taurului". Verbul „a întrezări" exprimă incertitudinea, dar dublează şi sensul apei-oglindă, denotând efectul iluzoriu al revelaţiei.

„Provocarea" adresată divinităţii

Ultima strofă enunţă o provocare: „Singuri, acum în marea ta poveste,/ Rămân cu tine să mă mai măsor,/ Fără să vreau să ies biruitor./ Vreau să te pipăi şi să urlu: «Este!»". Metafora „marea poveste" înglobează întreaga istorie a omenirii din ziua creaţiei până în prezentul eului, care îşi doreşte confruntarea finală dintre cele

două forțe inegale, recunoscând însă superioritatea lui Dumnezeu în raport cu omul, creație a Acestuia. Demersul eului nu-și are însă originea în infatuare, ci reprezintă dorința sa puternică de cunoaștere, de identificare permanentă cu o prezență de natură divină, care să înlocuiască absența generatoare de suferință, golul sufletesc. Ultimul vers al strofei repetă gestul biblicului Toma, dintr-un impuls specific uman de a percepe divinitatea prin intermediul simțurilor, ca să-și poată certifica pe deplin credința. Eul liric tânjește astfel după o dovadă materială a existenței lui Dumnezeu, chiar dacă Îi simte prezența la nivel spiritual „Vreau să te pipăi și să urlu: «Este!»".

Nevoia de certitudine

6 Procedee moderniste

Procedeele artistice moderniste, care pot fi identificate în text, sunt: ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvența metaforei, dar și prin abundența figurilor de stil în general, adâncirea lirismului în subiectiv, frământarea existențială a eului, tonul exaltat al poeziei, particularitățile monologului arghezian, ipostazele idealului întruchipat de divinitate.

7 Elemente de stilistică

Din punct de vedere **stilistic**, acest „Psalm" se remarcă prin adresarea directă către divinitate, susținută prin forme ale pronumelui personal la persoana a doua, fără a-și numi interlocutorul, doar sugerându-L cu ajutorul metaforei („șoimul" și „vânatul"). Tonul discursului liric se modifică pe parcursul poeziei, cunoscând mai multe registre de manifestare, de la melancolie la exasperare; interogațiile retorice subliniază caracterul sisific al căutării divinității drept interlocutor, când, de fapt, Acesta este prezent în întreg universul înconjurător.

Elemente de prozodie

Versificația poeziei aparține mai degrabă tradiționalismului, prin respectarea schemelor prozodice cunoscute; astfel, cele patru catrene au măsură de 10-11 silabe, cu excepția ultimului vers din strofa a doua, care are 13 silabe, rima este îmbrățișată, iar ritmul este iambic.

8 Încheiere

Construite ca niște „monologuri ale celui-care-glăsuiește-în-pustiu" (Nicolae Balotă), „Psalmii" arghezieni sintetizează nevoia omului de a cunoaște prin căutarea neîntreruptă a idealului întruchipat de divinitate. Creatorul lor devine astfel „un spirit neliniștit și iscoditor, care a pipăit mai întâi invizibilul cer și imposibilul vis, s-a coborât apoi, repede, pe pământ, pentru a-l iubi cu toată patima.". (Zoe Dumitrescu-Bușulenga)

Varianta propusă: Jignire

1. Evidenţiază *tema şi viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9
2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparţine modernismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1 Definirea curentului literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecţie, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu şi promovate, în special, prin intermediul cenaclului şi al revistei „Sburătorul". Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut şi prin crearea unei modalităţi inovatoare de exprimare. În ceea ce priveşte poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufleteşti şi înlăturarea totală a obiectivităţii, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovaţia formală, prin renunţarea la prozodia tradiţională.

2 Încadrarea în epocă

Tudor Arghezi este un poet modernist, ca şi Lucian Blaga şi Ion Barbu, aparţinând perioadei interbelice a literaturii. Deşi este revendicat deopotrivă de tradiţionalism şi modernism, opera sa înglobând trăsături ale ambelor curente literare, autorul se remarcă prin capacitatea sa de a fi original, reprezentând totodată spiritul veacului prin integrarea specificului naţional în formula estetică europeană şi desprinzând tiparele liricii româneşti de făgaşul creat de Eminescu, la care se raportau cei mai mulţi dintre contemporanii săi.

Trăsături ale liricii

Marele său merit este acela de a revoluţiona limbajul poetic, astfel încât, după cum însuşi afirma, „o idee să nască alte sute". El este întemeietorul „esteticii urâtului" în literatura română, după modelul lui Charles Baudelaire, din literatura franceză. După cum afirma G. Călinescu, această trăsătură a liricii sale consta în folosirea unei dimensiuni inconfundabile a limbajului, denumită de critic „surprinderea suavităţii sub expresia de mahala." Pentru Arghezi, creaţia literară este un joc de cuvinte găsite cu răbdare şi trudă şi silite să stea alături, îmbinând elemente lexicale contrastante.

Tematica generală

Poetul debutează în 1927 cu volumul de versuri „Cuvinte potrivite", căruia îi urmează o bogată activitate literară, tratând o tematică diversă: arta poetică, poezia cu deschidere filosofică, poezia erotică, tema sociogonică, poezia socială, poezia ludică.

3 Apariţie Enunţarea temei

Poezia **„Jignire"** apare în volumul arghezian de debut. **Tema** ei poate fi privită dintr-o dublă perspectivă: iubirea şi arta poetică. Astfel, ea, persoana unică, suflet-pereche al creatorului se identifică menirii sale în lume, anume creaţia.

Imaginarul poetic

Imaginarul poetic arghezian se fundamentează pe latura erotică, prin care eul creator se împlineşte din punctul de vedere al cunoaşterii, sentimentul punându-l în legătură cu problematica existenţialităţii.

4 Procedee moderniste

Procedeele artistice moderniste, care pot fi identificate în text, sunt: ambiguitatea şi expresivitatea limbajului, adâncirea lirismului în subiectiv (arta sa se află într-o perpetuă căutare, tinzând către absolut şi iubire), motivul inedit al femeii-creaţie şi valorificarea originală a mitului, forţa de sugestie a limbajului arghezian.

5 Simboluri mitice

Poezia interpretează în manieră originală *mitul lui Pygmalion,* sculptorul care s-a îndrăgostit de statuia de fildeş pe care însuşi o făurise şi care întruchipa un personaj feminin, numit Galateea. Mitul ilustrează procesul idealizării propriei creaţii, pentru care personajul masculin este atât creator, cât şi receptor, dar dezvăluie, în acelaşi

timp, latura narcisistă a artistului. Idealul fiecăruia este rezultatul unor reprezentări interne imposibil de găsit în exterior; de aceea, Pygmalion o modelează pe Galateea conform propriilor sale dorințe, ea întruchipând perfecțiunea, de care artistul este pe deplin subjugat.

Poezia lui Arghezi oferă oarecum o continuare a mitului, în care femeia ideală se sustrage tiparelor impuse de creator, îl părăsește și îi ruinează visul, pierzându-și astfel sacralitatea și coborând în derizoriu.

6 Semnificația titlului

Titlul este sugestiv pentru că îndrăzneala femeii de a depăși tiparul în limitele căruia a fost construită reprezintă o atitudine „jignitoare" față de cel care i-a dat viața cu migală și trudă.

7 Elemente de structură

Discursul liric este un monolog adresat, alcătuit din șase catrene, care pot fi structurate în **trei secvențe lirice**: invocația retorică a femeii-creație, descrierea actului demiurgic al plămădirii acesteia și revenirea simetrică la invocarea făpturii nerecunoscătoare.

Procesul anevoios al creației

Incipitul poeziei are la bază lamentația cu accente nostalgice, „o, fecioară", prin care este invocată femeia-creație, căreia i se adresează monologul liric, în vederea sublinierii efortului depus de artist pentru a-și întrupa idealurile. Primul pas al „sculptorului în cuvinte" este alegerea materialului asupra căruia se va exercita actul creator. Preferința pentru „lut", în locul granitului, material foarte dur, sortit imposibilității de a prinde viață, este atât o aluzie la creația originară, cât și o dorință în formă incipientă ca idealul său să trăiască, exteriorizându-i imaginile reprezentărilor interioare, subiective. Epitetul „rumânesc" atribuit lutului conferă un caracter autohton scenariului mitic al creației, exprimând maniera originală argheziană de tratare a acestuia.

Imaginea idealului feminin

Precum Demiurgul, eul liric, reprezentat prin mărci gramaticale specifice, își intuiește creația, concepând-o mai întâi la nivel ideatic. Imaginația sa contemplă lutul care prinde contururi feminine: „trupul zvelt", „cu miros de ceară". Epitetul sugerează frumusețea absolută, iar „ceară" reprezintă un simbol al sacralității femeii, dar și al perisabilității acesteia, căci viața conține intrinsec atributele mistuirii.

Descrierea actului creației

A doua secvență lirică detaliază actul creației. Materia primă din care ea este plămădită, „pământul sălbatec din pădure", o înzestrează cu farmec pur, natural, subliniindu-i unicitatea. Scenariul transformării lutului inert în femeie este anevoios, iar creatorul, „cu mâna de olar", înnobilând această îndeletnicire străveche, modelează cu precizie și migală „fiecare mădular", tinzând către perfecțiunea formei. Epitetul „mică", atribuit ființei încă nenăscute, trădează natura ocrotitoare a artistului, în sufletul căruia apar primii fiori de dragoste, părintească inițial; epitetul metaforic „de cremene" dezvăluie intuitiv scânteia de viață care va aprinde sufletul acesteia în templul trupului modelat de artist.

Acesta are drept sursă de inspirație universul înconjurător, creație preexistentă femeii, a cărei perfecțiune este conferită de o forță superioară, numită ulterior Dumnezeu. Ochii au ca model o plantă decorativă, „verbina", pleoapele sunt plămădite ca „foi adânci de trandafir", simbol al gingășiei și inocenței, iar sprâncenele sunt „fire subțiri/ De iarbă nouă ce-a-nțepat lumina", metaforă prin care este sugerată atât frumusețea lor, cât și a ochilor femeii-creație, o oglindă pentru sufletul care va popula perfecțiunea trupului surprins în timpul actului creator.

Linia zveltă a trasării acestuia își ia drept reper forma „urcioarelor", construite parcă urmând conturul desăvârșit al corpului feminin. Referirile la „sâni" și „șold", dar și epitetul „aprinsă" atribuit mâinii sale marchează evoluția sentimentelor de la ocrotire părintească spre iubire profundă pentru femeia care prinde contur și care este desprinsă din sufletul și imaginația artistului, întruchipând idealul.

Declararea răspicată a vinovăției, formulată ca un autorepros, „eu sunt vinovat/ Că n-am oprit statuia-n cingătoare", poate fi corelată cu titlul poeziei și cu finalul ei, anticipând suferința profundă generată de cea care nu s-a putut ridica la nivelul de perfecțiune pentru care a fost proiectată.

Întruchiparea idealului feminin

Artistul, însetat de absolut, nu se mulţumeşte cu un obiect decorativ, ca operă de artă, ci tânjeşte după o capodoperă, înzestrând-o cu „simţire" şi preluând astfel puterea demiurgică de a da viaţă, transmiţând creaţiei acelaşi „chin dulce", pe care Dumnezeu îl dăruise anterior artistului. Oximoronul subliniază dualitatea iubirii, privită ca înălţare, dar şi cauza a celei mai cumplite suferinţe.

Caracterul dual al eternului feminin

Ultima secvenţă lirică debutează cu o exclamaţie retorică: „Femeie scumpă şi ispită moale!", prin care este sugerat caracterul dual al eternului feminin, care este leac pentru suflet, dar şi atracţie irevocabilă către păcat. Paradoxal, femeia prinde viaţă în urma actului creator, dar devine „povară" pentru sufletul îndrăgostitului la ale cărui sentimente nu rezonează. Pierderea iubitei este generatoare de tristeţe ireparabilă, exprimată printr-o interogaţie retorică, trădând acelaşi ton al autoreproşului şi desacralizând valoarea artistică a creaţiei sale: „De ce te zămislii atunci din lut/ Şi nu-ţi lăsai pământul pentru oale?".

Pierderea iubitei

Procedând precum Demiurgul la crearea primilor oameni şi repetând la nivel artistic valenţe simbolice adamice, creatorul lasă femeii posibilitatea de a alege, chiar dacă acest fapt implică finalul tragic al unei iubiri care ar fi putut atinge idealul.

8 Elemente stilistice

Din punct de vedere **stilistic**, remarcăm limbajul inedit arghezian, uneori şocant, prin folosirea cuvintelor banale, considerate nepoetice, cărora le conferă semnificaţii artistice, cum ar fi „mădular", „verbina", „urcioare", „cingătoare", „oale". Poezia sa abundă de asocieri semantice inedite, cu o deosebită voloare expresivă: metafore, epitete, oximoron. La nivelul topicii, Arghezi inovează prin structuri semantice deosebite, cu o mare putere de sugestie, bazate, în special, pe inversiune.

Elemente de prozodie

Versificaţia poeziei aparţine mai degrabă tradiţionalismului, prin respectarea schemelor prozodice cunoscute; astfel, cele şase catrene au măsură de 10-11 silabe, rima este îmbrăţişată, iar ritmul este iambic.

9 Încheiere

În legătură cu tema iubirii în lirica argheziană, Ovid S. Crohmălniceanu afirmă: „Întâlnim o poezie a refuzului ducerii dragostei până la împlinirea ei firească, pentru ca nu cumva satisfacţia cărnii să liniştească, măcar o clipă, foamea de absolut a anahoretului. O putere dârză de renunţare înfrânează mereu simţurile, dominându-le şi făcând din eros un stimul spiritual. Femeia este însăşi întruparea tentaţiilor pământeşti care trebuie biruite."

Modernismul
Tudor Arghezi – autor canonic

Varianta propusă: # Morgenstimmung

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7
2. Demonstrează faptul *că un text poetic studiat aparține modernismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7

1 Definirea curentului literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul". Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2 Încadrarea în epocă

Tudor Arghezi este un poet modernist, ca și Lucian Blaga și Ion Barbu, aparținând perioadei interbelice a literaturii. Marele său merit este acela de a revoluționa limbajul poetic, astfel încât, după cum însuși afirma, „o idee să nască alte sute". El este întemeietorul esteticii urâtului în literatura română, după modelul lui Charles Baudelaire, din literatura franceză.

Trăsături ale liricii

După cum afirma G. Călinescu, această trăsătură a liricii sale consta în folosirea unei dimensiuni inconfundabile a limbajului, denumită de critic „surprinderea suavității sub expresia de mahala.".

Poetul debutează în 1927 cu volumul de versuri „Cuvinte potrivite", căruia îi urmează o bogată activitate literară, tratând o tematică diversă: arta poetică, poezia cu deschidere filosofică, poezia erotică, tema sociogonică, poezia socială, poezia ludică.

3 Enunțarea speciei literare și a temei

Textul literar **„Morgenstimmung"**, publicat în volumul de debut, este o **elegie cu accente meditative** și are ca **temă** iubirea, ca aspirație a împlinirii sufletești. În lirica argheziană, acest sentiment cunoaște două etape: visul de dragoste proiectat în idealitate și iubirea casnică, împlinită alături de ființa dragă, cu care se leagă o prietenie durabilă.

Imaginarul poetic

Imaginarul poetic arghezian se fundamentează pe latura erotică, prin care eul creator se împlinește din punctul de vedere al cunoașterii, sentimentul punându-l în legătură cu problematica existențialității.

4 Semnificația titlului

Titlul poeziei este un cuvânt compus preluat din limba germană, „morgen" însemnând „dimineața", iar „stimmung"- „stare de spirit, dispoziție". În sens conotativ, el exprimă starea incipientă, matinală a spiritului la momentul îndrăgostirii.

5 Elemente de structură

Structural, poezia este alcătuită din **cinci cvintete**, care concentrează o poveste de iubire unică; aventura erotică se desfășoară de-a lungul a **cinci secvențe lirice** insinuându-se treptat și delimitând diferitele faze ale revelației pe care o produce. Iubita cântă la pian, iar eul liric percepe arta ei ca pe o adresare directă către sufletul său, ceea ce-i produce reacții contradictorii, rezolvate într-o împăcare melancolică, la final, cu incompatibilitatea planurilor, cărora le aparține fiecare.

Incipitul poeziei se axează pe invocarea a două ipostaze lirice, reprezentate prin mărci gramaticale specifice: „tu" și „eu": „Tu ți-ai strecurat cântecul în mine";

Metafora cântecului

metafora „cântecului" inoculat de iubita ideală simbolizează forța prin care arta poate uni spiritele aparținând unor sfere diferite. Coordonata temporală este vagă, plasată în trecutul neprecizat, „într-o după-amiază", fiind strâns legată de momentul în care eul liric se afla într-o puternică vulnerabilitate a spiritului, când „Fereastra sufletului zăvorâtă bine/ Se deschise-n vânt".

În mod spontan, se produce o percepție senzorială a iubitei, prin intermediul „cântecului" ei. Muzica inaugurează o comunicare la nivelul sufletelor celor doi îndrăgostiți.

Comunicarea spirituală între îndrăgostiți

Cea de-a doua secvență lirică descrie amănunțit pătrunderea, fără împotrivire din partea eului, a „cântecului" în spațiul sacru al spiritului său, numit metaforic „mănăstire", ceea ce sugerează izolarea totală a sa în lumea pură a gândirii.

Cele două metafore, a clădirii și a mănăstirii, delimitează un spațiu închis, prielnic meditației artistice, în care femeia pătrunde prin intermediul senzorial, îmbinând auditivul cu olfactivul, intervenția ei fiind comparată cu „o lavandă sonoră": „Cântecul tău a umplut clădirea toată/ [...] ca o lavandă sonoră".

Femeia - ispită

În cea de-a treia secvență lirică, inefabila ei ispită se materializează, scoțând la iveală „întreaga făptură" care sondează profunzimi sufletești prin „cântec" și care, metaforic, îl farmecă, deoarece cu „degetul cel mic", „pipăia mierlele pe clape". Ființa suavă a iubitei năzuiește o cucerire totală a bărbatului, aspirând către o contopire ideală între lumea ei și a lui.

Intenția acesteia produce asupra eului o deturnare de la însingurare către uniune, numită metaforic „vijelie", care îi cuprinde întreg universul interior, având efecte neașteptate, catastrofale: prăbușirea norilor, „șubrezirea bârnelor" edificiului sacru. În mod paradoxal însă, această inițiere erotică are și efecte benefice, căci aduce „cocorii/ Albinele și frunzele", elemente care sugerează viața.

Dintr-un spațiu sigur, protector, clădirea devine fragilă, fiind comparată cu „foile florii", vulnerabilitatea eului atingând punctul maxim și marcând trecerea de la cunoașterea sinelui la cunoaștere prin intermediul celuilalt, în vederea contopirii celor două planuri.

Aducerea perpetuă în prezent, cu ajutorul memoriei esențiale a experienței existențiale profunde aparținând trecutului, marchează o cale de a reface, fie chiar și temporar, cuplul originar.

Incompatibilitatea planurilor

Ultima secvență poetică debutează cu două interogații retorice: „De ce-ai cântat? De ce te-am auzit?", din care se deduce regretul eului, în urma experienței erotice cu cea care aparține în totalitate planului terestru. Deși cei doi se aflau pentru o clipă în totală comuniune, spiritul are o revelație dureroasă, aceea a apartenenței îndrăgostiților unor sfere existențiale diferite: ea aparține lumii de „jos", venită fiind „din vieți", iar universul lui se află într-o totală antonimie cu aceasta, el aparținând sferei superioare a gândirii pure și a eternității, „de sus" și „din morți". La fel ca și în cazul Luceafărului, incompatibilitatea planurilor din care fac parte îndrăgostiții este o sursă a imposibilității împlinirii în iubire: „Eu veneam de sus, tu veneai de jos/ Tu soseai din vieți, eu veneam din morți".

Imposibilitatea împlinirii în iubire

Întreaga poezie prezintă fazele unei povești de dragoste, în care membrii cuplului aspiră la contopirea totală, prin eternizarea sentimentelor. Totuși, bărbatul rememorează experiența de o clipă cu nostalgie, regret și tristețe, deoarece superioritatea sa nu se poate complace într-o abatere de la drumul spre absolut, preferând mutilarea sufletească determinată de o despărțire grabnică, decât suferința spirituală a îndepărtării de idealurile sale. Fericirea prin iubire apare astfel ca o iluzie creată de femeia-cântec, întreținută de farmecul acesteia, dar prăbușită în neîmplinirea generată de spirit.

6 Elemente stilistice

Din punct de vedere **stilistic**, poezia se remarcă prin metafore sugestive, metaforizarea reprezentând „culmea de performanță a construcției imagistice" (Dumitru Micu). De asemenea, întreg discursul liric se axează pe o confruntare acută între „tu" și „eu", susținută de serii nominale și verbale specifice fiecăruia

dintre planuri. Planul iubitei denotă sonoritatea („cântec", „tunet", „vijelie", „strecura", „umple"), pe când cel al eului liric se remarcă prin claustrare („fereastra sufletului", „clădire", „mănăstire", „încăpere").

Elemente de prozodie

Prozodic, poezia este alcătuită din versuri libere, iar „această prozodie corespunde perfect atmosferei sufletești ce se creează: o atmosferă de răvășire interioară". (Dumitru Micu)

7 Încheiere

Poezia „Morgenstimmung" prezintă, în manieră originală, ipostaza „omului tipic arghezian, monada solitară, ermetic închisă". (Nicolae Balotă)

Varianta propusă: **Eu nu strivesc corola de minuni a lumii**

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparține modernismului.*
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1 Definirea curentului literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul". Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2 Încadrarea în epocă

Lucian Blaga este o personalitate de tip enciclopedic a culturii române, remarcându-se ca poet, dramaturg și filosof. El aparține perioadei interbelice a literaturii, deschizând calea noului curent literar promovat de Eugen Lovinescu, anume **modernismul.**

Viziunea filosofică

Ceea ce îl particularizează pe Blaga, în primul rând, este capacitatea sa de a-și crea propriul sistem filosofic, transpunând liric conceptele originale ale acestuia. În centrul universului, el plasează noțiunea de **mister**, asupra căruia se exercită două tipuri de **cunoaștere: paradisiacă** și **luciferică**. Cea paradisiacă se fundamentează pe raționamente logice, fiind de factură științifică, având ca principal țel dezlegarea misterului; ea este, de fapt, o cercetare minuțioasă a obiectelor, care ajunge în profunzimea sensurilor, fiind limitată însă de barierele fixate de Marele Anonim. Cunoașterea luciferică, de natură poetică, are drept scop potențarea misterului, transformarea sa într-un mister amplificat. Spre deosebire de omul de știință, poetul pătrunde mai ușor în miezul tainei, cu ajutorul imaginației, sporindu-i farmecul și semnificația. Creația este deci revelatoare de mister, poetul fiind liantul între realitate și lumea tainelor cu sursă originară.

Apariție

Tematică

Universul liric blagian se deschide cu **poezia programatică „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"**, publicată în volumul de debut, intitulat sugestiv „Poemele luminii", apărut în 1919. Ea sintetizează conceptele exprimate de filosoful Blaga, redându-le într-un limbaj artistic impresionant. De altfel, întreg volumul se axează pe **metafora luminii**, a cunoașterii, în primul rând prin iubire, cea mai importantă cale către definirea poetică a misterelor universului.

3 Încadrarea în specia literară

Poezia este deci o **artă poetică**, specie a genului liric în care se evidențiază un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a poetului, despre menirea artei sale în univers, într-un limbaj care îl particularizează. Ea se constituie ca o **meditație confesivă modernistă**, exploatând idei filosofice, asupra destinului privilegiat al creatorului. Sunt, de asemenea, evidente **influențele expresioniste** asupra liricii lui Blaga, prin afirmarea deplină a eului poetic, prin întoarcerea către mit și simbol, către spiritualitatea originară, prin cultivarea manifestărilor sufletești plenare.

4 Imaginarul poetic

Lirismul subiectiv se manifestă prin redarea în manieră lirică a ideilor filosofice integrate în „Trilogia cunoaşterii", prin asumarea rolului celui care creează cu scopul de a potenţa misterele universului prin contemplaţie şi prin filtrarea lor imaginativă. **Imaginarul poetic** blagian se axează astfel pe pătrunderea pe calea imaginaţiei în lumea miturilor şi a simbolurilor omenirii, sporindu-le misterul şi farmecul, prin iubire.

5 Procedee moderniste

Procedeele artistice moderniste, care pot fi identificate în text, sunt: ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvenţa metaforei, adâncirea lirismului în subiectiv, folosirea procedeului poetic inovator al ingambamentului, noutatea prozodiei, prin folosirea versului liber.

6 Semnificaţia titlului

Titlul poeziei este o metaforă revelatorie, care sintetizează artistic noţiunea filosofică de cunoaştere luciferică. Se remarcă prezenţa **mărcilor gramaticale** specifice **eului liric**, anume pronumele personal „eu", cu care se deschide universul ficţional blagian şi prin care lirica sa capătă conotaţii expresioniste, şi **verbul** „nu strivesc", care sporeşte, prin negaţie, taina perfecţiunii universului, redată prin metafora „corola de minuni a lumii". Misterul văzut ca o corolă exprimă simbolic echilibrul perfect al elementelor care compun lumea, pe care poetul le priveşte prin prisma imaginaţiei, refuzând categoric calea raţională.

7 Elemente de structură

Poezia este alcătuită din trei **secvenţe lirice**, care compun un discurs **subiectiv, interiorizat**, exprimând sensibilitatea exacerbată a eului. Întreaga creaţie se axează pe noţiunea de mister, asupra căreia se exercită cele două tipuri de cunoaştere antitetice.

Cunoaşterea luciferică

Incipitul poeziei este o reluare a titlului, fapt care accentuează ideea deja enunţată, care urmează a fi explicitată şi îmbogăţită cu noi semnificaţii. Sensul verbului „nu strivesc" se amplifică prin forma negativă a verbului „a ucide", conturând atitudinea protectoare a creatorului în raport cu taina, deslușită cu mintea, simbol al imaginaţiei. „Calea" eului liric, metaforă pentru drumul vieţii, este presărată cu miracole, precum „flori", „ochi", „buze", „morminte". Aceste elemente sacre generatoare de mister sunt enumerate, şirul lor simbolizând frumuseţea naturii sau viaţa, cunoaşterea, iubirea sau naşterea cuvintelor, moartea, şi sunt echivalente „corolei de minuni a lumii".

Antiteza „eu"-„alţii"

A doua secvenţă lirică este mai amplă şi explică sursa dublei **antiteze** între noţiunile de „eu" şi „alţii", „lumina mea" şi „lumina altora". **Relaţia de opoziţie** dintre noţiuni sugerează cele două tipuri de cunoaştere teoretizate filosofic. Această secvenţă poetică este o frază amplă construită din sintagme expresive sugestive şi având la bază verbe simetric antitetice. Modalitatea de cunoaştere a oamenilor de ştiinţă, numită metaforic „lumina altora", distruge misterul, „vraja nepătrunsului ascuns"; raţiunea este văzută ca dăunătoare, nefiind capabilă de a produce revelaţia, suprimând farmecul universului înconjurător. Pe de altă parte, cunoaşterea poetică, cel de-al doilea termen al antitezei, introdus prin conjuncţia adversativă „dar", care marchează o schimbare totală a planului, defineşte individualitatea poetică, specifică celui care potenţează progresiv „taina lumii".

Cunoaşterea paradisiacă

Lumina - metaforă a cunoaşterii

Comparaţia amplă, aşezată între linii de pauză, oferă o explicaţie asupra modalităţii poetice de a contempla universul. Demersul poetic este asemănat cu efectul de semiobscuritate produs de lună, o sursă a misterului. Astrul nocturn amplifică taina nopţii, în acelaşi fel în care creatorul sporeşte misterele universului. Verbele prin care e definită acţiunea sa, „sporesc" şi „îmbogăţesc", au rolul de a reda amplificarea superlativă a tainei, pe care o transformă în mod creator în „ne-nţelesuri şi mai mari", sub ocrotirea „luminii" luciferice.

Cunoaşterea luciferică

Ultima secvenţă lirică are rolul unei concluzii explicative introduse prin conjuncţia-conector argumentativ „căci" şi reia parţial versuri-cheie ale poeziei: „căci eu iubesc şi flori şi ochi şi buze şi morminte"; „a potenţa" misterul este echivalent cu „a iubi" la modul ideal, profund, întreaga „corolă de minuni a lumii", singura capabilă de a deschide căi nebănuite cunoaşterii.

8
Elemente stilistice

Din punct de vedere **stilistic,** axa generatoare a discursului centrat pe confesiunea eului este **metafora** luminii, recurentă în lirica lui Blaga, fiind un simbol al cunoaşterii; celelalte metafore din text o susţin liric, numind tainele universului înconjurător. Textul literar are ca punct de plecare ideile filosofice ale sistemului de gândire blagian, metamorfozate în imagini artistice definitorii pentru stilul poetului. Se remarcă o capacitate sporită a sa de a transforma noţiunile abstracte în forme concrete; astfel, spre exemplu, cunoaşterea luciferică este comparată cu efectul nocturn al lunii. Varietatea nuanţelor limbajului folosit creează în imaginaţia cititorului multiple reprezentări, inducându-i starea meditativă a poeziei. Ideea de mister este exprimată printr-o diversitate de cuvinte şi sintagme din câmpul semantic al acestuia: „nepătrunsul ascuns", „a lumii taină", „taina nopţii", „zare", „ne-nţeles", „ne-nţelesuri".

Elemente de prozodie

Poezia se remarcă prin **inovaţia formală** de factură modernistă, prin care se renunţă la elementele tradiţionale prozodice în favoarea dezvoltării ideilor artistice. Poezia este alcătuită din 20 de versuri, alternând versuri scurte cu versuri lungi. L. Blaga foloseşte versul liber, cu măsură variabilă şi ritm interior. De asemenea, se remarcă şi utilizarea tehnicii ingambamentului la nivel prozodic, care permite o mai mare libertate de exprimare a ideilor şi de construire a unor imagini artistice reprezentative.

9
Încheiere

Criticul literar Eugen Lovinescu afirma că Lucian Blaga este „unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre".

Varianta propusă: Gorunul

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparține modernismului.*
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1 **Definirea curentului literar**

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul". Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2 **Încadrarea în epocă**

Lucian Blaga este o personalitate de tip enciclopedic a culturii române, remarcându-se ca poet, dramaturg și filosof. El aparține perioadei interbelice a literaturii, deschizând calea noului curent literar promovat de Eugen Lovinescu.

Ceea ce îl particularizează pe Blaga, în primul rând, este capacitatea sa de a-și crea propriul sistem filosofic, transpunând liric conceptele originale ale acestuia. În centrul universului, el plasează noțiunea de **mister**, asupra căruia se exercită două tipuri de **cunoaștere: paradisiacă** și **luciferică**.

Viziunea filosofică

Cea paradisiacă se fundamentează pe raționamente logice, fiind de factură științifică, având ca principal țel dezlegarea misterului; ea este, de fapt, o cercetare minuțioasă a obiectelor, care ajunge în profunzimea sensurilor, fiind limitată însă de barierele fixate de Marele Anonim.

Cunoașterea luciferică, de natură poetică, are drept scop potențarea misterului, transformarea sa într-un mister amplificat. Spre deosebire de omul de știință, poetul pătrunde mai ușor în miezul tainei, cu ajutorul imaginației, sporindu-i farmecul și semnificația. Creația este deci revelatoare de mister, poetul fiind liantul între realitate și lumea tainelor cu sursă originară.

3 **Enunțarea temei**

Poezia „Gorunul" face parte din volumul de debut blagian „Poemele luminii" și este o **elegie filosofică introspectivă pe tema existențială a integrării umanului în vegetal**.

Definirea speciei literare

Elegia este o specie a liricii culte, în care poetul își exprimă sentimentele de durere, de tristețe, de melancolie sau de regret. În concepția autorului, viața conține încă de la naștere „stropi de moarte", constituindu-se ca o „mare trecere" spre un iminent sfârșit; individul trăiește sub semnul acestui destin cu presimțirea permanentă a morții.

Lirismul subiectiv se manifestă prin redarea în manieră lirică a ideilor filosofice integrate în „Trilogia cunoașterii", prin asumarea rolului celui care creează cu scopul de a potența misterele universului prin contemplație și prin transpunere artistică.

4 **Imaginarul poetic**

Imaginarul poetic blagian se axează astfel pe pătrunderea pe calea imaginației în lumea miturilor și a simbolurilor omenirii, sporindu-le misterul și farmecul, **prin** iubire și prin creație.

5
Procedee moderniste

Procedeele artistice moderniste, care pot fi identificate în text, sunt: ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvenţa metaforei, adâncirea lirismului în subiectiv, folosirea procedeului poetic inovator al ingambamentului şi noutatea prozodiei, prin folosirea versului liber.

6
Semnificaţia titlului

În sens denotativ, **titlul** se referă la o specie de stejar, un arbore falnic, care, în sens conotativ, se constituie ca un simbol vegetal masculin al forţei primare sau ca axis mundi, un punct de referinţă, care leagă pământul de cer, proiectând contingentul în transcendent.

7
Elemente de structură

Poezia este alcătuită din **trei secvenţe lirice**, care prezintă evoluţia gradată a atitudinii contemplative a eului liric de la presimţire la certitudine, confruntându-se cu problematica existenţială a morţii.

Atmosfera poetică este dominată de un calm resemnat, de factură folclorică, amintind de atitudinea ciobanului moldovean din balada populară „Mioriţa", iar **laitmotivul liniştii** prezent în fiecare secvenţă lirică se constituie ca o anticipare a inexorabilului sfârşit.

Incipitul poeziei creează, prin îmbinarea vizualului cu auditivul, o stare de linişte patriarhală, tulburată, în răstimpuri, de sunetul îndepărtat al „unui clopot", comparat cu bătaia inimii, interiorizând peisajul exterior. Epitetul „limpezi" sugerează seninătatea spiritului contemplativ al eului liric.

Interiorizarea planului exterior

Turnul este personificat şi se identifică individului care îşi măsoară timpul vieţii în bătăi ritmice ale inimii. **Interiorizarea** peisajului exterior exprimă corespondenţa profundă dintre cele două planuri, susţinută şi de **mărcile gramaticale ale prezenţei eului liric** în text, anume verbul la persoana întâi, singular, „aud" şi pronumele personal la persoana întâi, „îmi". Poezia se constituie ca o **confesiune a eului**, care meditează cu melancolie şi resemnare asupra destinului uman.

Problematica existenţială

Integrarea verbului „a părea" în discursul liric marchează trecerea de la coordonata exterioară verosimilă, către cea imaginară, în care liniştea, laitmotivul poeziei, se materializează şi se contopeşte cu viaţa, sugerată printr-un element uman vital, familiarizând individul cu linştea deplină a morţii: „îmi pare/ că stropi de linişte îmi curg prin vine, nu de sânge".

A doua secvenţă lirică se bazează pe o invocaţie sugestivă a gorunului „din margine de codru", sortit morţii prin izolare, şi pe o amplă interogaţie retorică. „Pacea" reprezintă o metaforă, sugestie a liniştii din prima strofă, care anticipează, ca şi „umbra" gorunului şi prezenţa verbului „a zăcea", trecerea către o altă formă existenţială, pentru că în creaţia blagiană, moartea nu este văzută ca un sfârşit, ci ca o trecere către o lume superioară.

Trecerea către o lume superioară

Având un destin asemănător cu al arborelui sortit pieirii, eul liric i se adresează direct, într-un impresionant monolog.

Interogaţia retorică din debutul celei de-a **treia secvenţe lirice**, „O, cine ştie?", se fundamentează pe ideea limitării individului în ceea ce priveşte cunoaşterea, capabil doar de a intui şi a-şi contempla propria moarte încă din timpul vieţii.

Limitarea individului în planul cunoaşterii

Trecerea individului în lumea de dincolo poate aduce cu sine dispariţia elementului vegetal, căci cele două destine se află într-o perfectă concordanţă: „Poate că din trunchiul tău îmi vor ciopli/ nu peste mult sicriul", idee reluată şi de metaforele, aflate într-o corespondenţă intrinsecă „trupul tău" şi „sicriul meu". Apropierea morţii devine o certitudine care se acutizează cu fiecare clipă care trece, timp măsurat prin „zvonuri dulci" din depărtări.

Laitmotivul poeziei, „liniştea", revine pentru a accentua ideea de pace veşnică, în condiţia în care viaţa e presărată cu „stropi de moarte" încă de la naştere: „şi liniştea/ ce voi gusta-o între scândurile lui/ o simt pesemne de acum:/ o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet".

Deşi problematica existenţială are efecte tragice asupra individului, eul liric o contemplă cu resemnare, fiind dominat de o linişte profundă, în aşteptarea integrării în natura din care a luat naştere. Motivul clipei trecătoare nu are implicaţii dramatice

asupra celui care își contemplă cu seninătate moartea, așteptând-o și presimțind-o ca pe o etapă indispensabilă a existenței.

Ultimul vers este o reluare simetrică a primului vers din secvența a doua, marcând închiderea planului imaginar al confesiunii: „gorunule din margine de codru".

8
Elemente de prozodie

Prozodia tradițională este abolită, fiind înlocuită de forma versificației care se subordonează total ideilor exprimate, prin utilizarea tehnicii ingambamentului. De asemenea, se remarcă lipsa rimei și a ritmului dar și inegalitatea versurilor.

9
Încheiere

Gândirea filosofică blagiană orientează discursul liric către problematica profundă existențială, gândind existența individului pe două coordonate, a vieții și a morții, care se întrepătrund și se luminează reciproc, cu seninătate.

Varianta propusă: **Biografie**

1. **Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.**
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8
2. **Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparține modernismului.***
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8

1 Definirea curentului literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul". Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare.

În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2 Încadrarea în epocă

Lucian Blaga este o personalitate de tip enciclopedic a culturii române, remarcându-se ca poet, dramaturg și filosof. El aparține perioadei interbelice a literaturii, deschizând calea noului curent literar promovat de Eugen Lovinescu.

Ceea ce îl particularizează pe Blaga, în primul rând, este capacitatea sa de a-și crea propriul sistem filosofic, transpunând liric conceptele originale ale acestuia. În centrul universului, el plasează noțiunea de **mister**, asupra căruia se exercită două tipuri de **cunoaștere: paradisiacă** și **luciferică.**

Viziunea filosofică

Cea paradisiacă se fundamentează pe raționamente logice, fiind de factură științifică, având ca principal țel dezlegarea misterului; ea este, de fapt, o cercetare minuțioasă a obiectelor, care ajunge în profunzimea sensurilor, fiind limitată însă de barierele fixate de Marele Anonim.

Cunoașterea luciferică, de natură poetică, are drept scop potențarea misterului, transformarea sa într-un mister amplificat. Spre deosebire de omul de știință, poetul pătrunde mai ușor în miezul tainei, cu ajutorul imaginației, sporindu-i farmecul și semnificația. Creația este deci revelatoare de mister, poetul fiind liantul între realitate și lumea tainelor cu sursă originară.

3 Enunțarea speciei literare și a temei

„Biografie" este o **artă poetică**, specie a genului liric în care se evidențiază un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a poetului, despre menirea artei sale în univers, într-un limbaj care îl particularizează. Aceasta se constituie ca un **monolog interior al eului** frământat de dorința nestăvilită de a cunoaște, exploatând idei filosofice, asupra destinului privilegiat al creatorului și înglobând teme majore și motive specifice ale liricii lui Blaga: „marea trecere", lumina - cunoaștere, misterul, întoarcerea către sine.

Lirismul subiectiv se manifestă prin redarea în manieră artistică a ideilor filosofice integrate în „Trilogia cunoașterii", prin asumarea rolului celui care creează cu scopul de a potența misterele universului prin contemplație și prin transpunere lirică.

4 Imaginarul poetic

Imaginarul poetic blagian se axează astfel pe pătrunderea pe calea imaginației în lumea miturilor și a simbolurilor omenirii, sporindu-le misterul și farmecul, prin iubire și prin creație.

Procedee moderniste

Procedeele artistice moderniste, care pot fi identificate în textul poetic, sunt: ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvența metaforei, adâncirea lirismului în subiectiv, folosirea procedeului poetic inovator al ingambamentului, noutatea prozodiei, prin folosirea versului liber. Poezia se remarcă și prin prezența influenței accentuate a **elementelor expresioniste**, adică afirmarea deplină a eului poetic, prin întoarcerea către mit și simbol, către spiritualitatea originară, prin cultivarea manifestărilor sufletești plenare.

5
Semnificația titlului

Titlul poeziei, „Biografie", poate fi interpretat pe două coordonate. În sens denotativ, el face referire la prezentarea unor date esențiale ale vieții unei persoane; conotativ, însă, textul poetic este o abordare metaforică a eului din perspectivă filosofică.

6
Elemente de structură

Structural, poezia este alcătuită din **trei secvențe lirice**, reliefând universul interior blagian, însetat de lumină, metaforă pentru cunoaștere.

Lumina - metaforă a cunoașterii

Incipitul se axează pe metafora luminii, simbolizând atât cunoașterea, eul liric luând cunoștință de propriul sine raportat la ființarea întregului univers, cât și începutul existenței, lumina originară. Această metaforă este pusă în opoziție cu simbolul umbrei, marcând antonimia puternică dintre ființă și neființă, dintre viață și moarte, dar și coexistența lor paradoxală: „Unde și când m-am ivit în lumină nu știu,/ din umbră mă ispitesc singur să cred/ că lumea e o cântare.". Verbul la persoana întâi, singular, forma negativă, „nu știu", marcă gramaticală a prezenței eului liric în text, inițiază aventura cunoașterii esențelor universului, strâns legată de cunoașterea profundă a propriului sine. Asumarea neștiinței implică dorința de a afla pe cale poetică, fără a suprima farmecul misterelor. Metafora revelatorie „lumea e o cântare" denotă o referire inedită la nașterea universului prin intermediul artei; muzica are astfel valențe demiurgice, putând să creeze lumea înconjurătoare.

Interiorizarea discursului liric

Eul trăiește prin intermediul artei sale, deși uneori acesta este încercat de sentimentul înstrăinării, căruia îi urmează însă repetabil o regăsire de sine. „Mirarea", cu care se situează „în mijlocul" acestei lumi, are drept corespondent contemplația misterelor sale, „corolei de minuni" din care este alcătuită.

Sondarea profunzimilor sinelui este uneori întâmpinată de bariera tăcerii profunde, a lipsei cuvântului, care să nască noi semnificații, sau de eșec al regăsirii prin iubire: „Câteodată spun vorbe cari nu mă cuprind,/ câteodată iubesc lucruri cari nu-mi răspund.".

Metafora ochilor - cunoașterea poetică

Metafora ochilor, simbol pentru cunoașterea poetică, păstrează imaginea „vântului" și pe cea a „isprăvilor visate", căci visul este starea prielnică manifestărilor artistice, o sursă nesecată a „vorbelor" cu semnificații profunde: „De vânturi și isprăvi visate îmi sunt ochii plini".

Pendularea perpetuă între bine și rău, noțiuni numite metaforic „muntele de crini" și „coperișele iadului", reliefează latura umană a creatorului, care își urmează drumul existenței.

Permanenta întoarcere la origini

Următoarea **secvență lirică** îmbină motivul întoarcerii permanente la origini, cu cel al „vetrei", ca matrice spirituală a eului, strâns legată de comuniunea cu strămoșii, denumiți metaforic „norodul spălat de ape sub pietre", prin intermediul cărora barierele morții sunt abolite. Misterul perpetuu al universului derivă astfel din această legătură indestructibilă între determinările trecutului și cele ale prezentului, între spiritul creatorului și cel colectiv al înaintașilor. Într-un moment prielnic meditației existențiale, „seara", acesta este capabil de comunicare interioară cu sine, găsind esența artei sale în „povestele sângelui", revelându-i-se taina profunzimilor umane, aflate sub semnul simbolului creștin al „pâinii" și al astrului protector al misterelor, „luna": „Seara se-ntâmplă molcom s-ascult...".

Motivul cuvântului-creație

Ultima secvență lirică are la bază o structură oximoronică; cuvintele, materia primă din care e plămădită creația literară, sunt „stinse", celebrând și amplificând parcă taina vieții și sensurile ei originare. Creatorul însă, poate „cânta" prin intermediul lor, luminându-le semnificațiile. Centrul artei este universul simbolizat

Simbolistica existenței eterne

prin trei metafore: „marea trecere", „somnul lumii", „îngerii de ceară". Astfel, viața se află în strânsă legătură cu moartea, ambele contopindu-se într-o existență eternă, în lumea de dincolo, a sacralității primare. Ultimele două versuri fac referire la destinul creatorului, numit metaforic „stea", și comparat cu o „povară", stând sub semnul dificultății confesiunii artistice și al „tăcerii" depline, prin interiorizarea profundă a eului. Harul creației se revarsă asupra sa și îi ghidează drumul către esență, punându-l în legătură cu glasul originar al „corolei de minuni a lumii": „Cu cuvinte stinse în gură/ am cântat și mai cânt marea trecere/ somnul lumii, îngerii de ceară".

7
Elemente stilistice

Din punct de vedere **stilistic**, se remarcă abundența metaforei, ceea ce conferă textului poetic de factură modernistă, ambiguitate. Axa generatoare a discursului centrat pe confesiunea eului este metafora luminii, recurentă în lirica lui Blaga, fiind un simbol al cunoașterii; celelalte metafore din text o susțin liric, putând fi puse în legătură cu tainele universului: „lumea e o cântare", „coperișele iadului", „muntele cu crini", „marea trecere", somnul lumii", „îngeri de ceară".

Elemente de prozodie

Poezia se evidențiază prin **inovația formală** de factură modernistă, prin care se renunță la elementele tradiționale prozodice în favoarea dezvoltării ideilor artistice; astfel, se remarcă lipsa rimei și a ritmului, inegalitatea versurilor, folosirea tehnicii ingambamentului.

8
Încheiere

„În *Biografie* regăsim autoportretul din linii sumare și contrastante schițat în *Poemele luminii*. El s-a depărtat însă de confesiunea «sinceră» făcută iubitei, a devenit între timp o imagine puternic stilizată, o mască ce acoperă ființa empirică, revelând chipul interior, real sau năzuit, al poetului, conștiința de sine sau proiectul scriitorului în legătură cu el însuși.". (George Gană)

Modernismul
Lucian Blaga – autor canonic

Varianta propusă: **Dați-mi un trup voi munților**

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10
2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparține modernismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

1 Definirea curentului literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul". Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului - prin utilizarea, în primul rând, a metaforei -, dar și inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2 Încadrarea în epocă

Lucian Blaga este o personalitate de tip enciclopedic a culturii române, remarcându-se ca poet, dramaturg și filosof. El aparține perioadei interbelice a literaturii, deschizând calea noului curent literar promovat de Eugen Lovinescu.

Sistemul filosofic

Ceea ce îl particularizează pe Blaga, în primul rând, este capacitatea sa de a-și crea propriul sistem filosofic, transpunând liric conceptele originale ale acestuia. În centrul universului, el plasează noțiunea de **mister**, asupra căruia se exercită două tipuri de **cunoaștere: paradisiacă** și **luciferică**.

Cea paradisiacă se fundamentează pe raționamente logice, fiind de factură științifică, având ca principal țel dezlegarea misterului; ea este, de fapt, o cercetare minuțioasă a obiectelor, care ajunge în profunzimea sensurilor, fiind limitată însă de barierele fixate de Marele Anonim. Cunoașterea luciferică, de natură poetică, are drept scop potențarea misterului, transformarea sa într-un mister amplificat. Spre deosebire de omul de știință, poetul pătrunde mai ușor în miezul tainei, cu ajutorul imaginației, sporindu-i farmecul și semnificația. Creația este deci revelatoare de mister, poetul fiind liantul între realitate și lumea tainelor cu sursă originară.

3 Apariție

Tematică

Poezia **„Dați-mi un trup voi munților"** aparține celui de-al doilea volum de versuri al lui Blaga, „Pașii profetului"(1921), care îmbină elanurile vitaliste ale eului cu stările de liniște și seninătate, creând o lirică existențial-filosofică. Alături de aceste aspecte generale ale volumului, poezia evidențiază **tematica trupului ca închisoare a sufletului.**

4 Imaginarul poetic

Lirismul subiectiv se manifestă astfel prin redarea în manieră lirică a ideilor filosofice integrate în „Trilogia cunoașterii", prin asumarea rolului celui care creează cu scopul de a potența misterele universului prin contemplație și prin transpunere artistică. **Imaginarul poetic** blagian se axează astfel pe pătrunderea pe calea imaginației în lumea miturilor și a simbolurilor omenirii, sporindu-le misterul și farmecul, prin iubire și prin creație.

5 Procedee moderniste

Procedeele artistice moderniste, care pot fi identificate în textul poetic, sunt: ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvența metaforei, adâncirea lirismului în subiectiv, folosirea procedeului poetic inovator al ingambamentului, sau noutatea prozodiei, prin folosirea versului liber.

Poezia se remarcă şi prin prezenţa influenţei accentuate a **elementelor expresioniste**, cum ar fi: exprimarea sufletului prin trup, care se constituie ca „punctul de plecare al expresionismului" (Walther von Hollander), elanurile vitaliste, afirmarea deplină a eului poetic, prin întoarcerea către mit şi simbol, către spiritualitatea originară, prin cultivarea manifestărilor sufleteşti plenare.

6 Semnificaţia titlului

Titlul este amplu şi exprimă dorinţa de comuniune a eului poetic cu elementele naturii eterne, prin căpătarea unui alt „trup", mai cuprinzător, potrivit pentru elanurile spiritului.

7 Elemente de construcţie

Din punctul de vedere al **construcţiei**, poezia este alcătuită din cinci unităţi strofice şi un vers-concluzie, o reluare aproximativ identică a primului vers, ce reliefează latura dionisiacă a personalităţii blagiene.

Prima **secvenţă lirică** are ca **incipit** o constatare lirică, reluată **simetric** la **final**, a claustrării eului într-un trup necuprinzător faţă de elanurile vitaliste ale spiritului, condiţie dramatică exprimată în mod direct prin verbul la timpul prezent al indicativului, marcă a prezenţei eului liric în text „am", „e strâmt". Se remarcă însă faptul că, această realitate nu este prilej de exaltare, căci poetul nu aduce ofrande trupului său; acestea sunt exprimate prin metafora „florii", căreia i se atribuie epitetele cromatice „albe şi roşii", sugerând puritatea vieţii trăită cu intensitate maximă „şi totuşi/ flori albe şi roşii eu nu-ţi pun pe frunte şi-n plete".

Antiteza trup-suflet

Materia primă din care este plămădit trupul personificat, căruia eul i se adresează direct, „lutul", este „prea slab" şi „prea strâmt", în comparaţie cu sufletul, caracterizat prin epitetul „straşnic". Cele două noţiuni sunt puse în antiteză, reliefând caracterul perisabil al primului, aflat în opoziţie cu superioritatea celui de-al doilea. Sufletul aparţine unei sfere înalte, coborâtă în contingent, în inferioritate, din cauza incapacităţii trupeşti de înălţare spre transcendent „căci lutul tău slab/ mi-e prea strâmt pentru straşnicul suflet/ ce-l port".

Depăşirea condiţiei

În acest context meditativ, cea de-a **doua secvenţă lirică** se constituie ca o cerinţă imperioasă a eului, care aspiră spre depăşirea propriei condiţii prin identificarea totală cu elementele naturii înconjurătoare. Starea de imperturbabilă fatalitate din prima strofă, redată prin verbe la indicativ prezent, este înlocuită printr-un ton liric imperativ, care exprimă o dezlănţuire sufletească în vederea remedierii decalajului dramatic dintre trup şi suflet, printr-o invocaţie a universului înconjurător. „Daţi-mi un trup,/ voi munţilor,/ mărilor,/ daţi-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin/ Pământule larg, fii trunchiul meu,/ fii pieptul acestei năprasnice inimi,/ prefă-te-n lăcaşul furtunilor, cari mă strivesc,/ fii amfora eului meu îndărătnic!".

Uniunea cu universul

Muntele şi marea devin metafore-simbol pentru statornicie, grandoare, imensitate, având puterea demiurgică de a recrea umanul, oferind fiinţei perisabile, exuberante, atributele eternizării. Vitalitatea eului este definită ca o stare de graţie denumită metaforic „nebunie", în sensul de amplificare hiperbolică a percepţiei senzoriale. Individul devine astfel o proiecţie cosmică a sufletului, care cuprinde, prin extrapolare, întreg „pământul", menit să devină „trunchi" şi „piept", încadrând perfect elanurile unei inimi dornice de înălţare.

Metafore-simbol

Eul instituie astfel o nouă geneză, fuzionând total cu pământul-mamă, cu lutul primordial, devenit „lăcaşul furtunilor" sufleteşti şi „amforă" pentru spiritul „îndărătnic", supus permanentei schimbări, dar hotărât să-şi exprime propria vocaţie demiurgică.

Cosmogonia întemeiată de eul liric se axează pe motivul călătoriei spirituale a „paşilor" desprinşi din contingent, în vederea eliberării depline de încătuşarea universului terestru, pentru afirmarea deplină a elanurilor vitaliste ale propriei aspiraţii.

Opoziţia dragoste-ură

Următoarele secvenţe lirice prezintă opoziţia dintre două sentimente profunde, umane: dragostea şi ura, regândite în cadrul noului univers întemeiat. Modul verbal dominant este condiţional-optativul, care exprimă dorinţa posibil de împlinit la nivelul imaginaţiei. Îndrăgostitul născut din elementele naturii aspiră către cer, simbol al

idealului în iubire. Braţele sale, identificate metaforic cu mările, **sunt menite să** frângă mijlocul acestuia, într-o îmbrăţişare cosmică izvorâtă din **dezlănţuirea** impulsurilor vitaliste, unind contingentul cu transcendentul. **Metafora sărutului** stelelor concretizează aspiraţia dintotdeauna a fiinţei umane de a atinge planul superior în iubire: „Când aş iubi/ mi-aş întinde spre cer toate mările...".

Aşa cum iubirea este identificată creaţiei, ura instaurează o **apocalipsă**, fiind resimţită plenar. „Picioarele de stâncă" ale eului hiperbolizat, aflat în comuniune cu elementele statornice ale naturii, pot zdrobi „bieţii sori călători", ceea ce conferă satisfacţia descărcării din plin a tensiunilor acumulate de eul claustrat în vechiul trup: „Când aş urî,/ aş zdrobi sub picioarele mele de stâncă".

Întoarcerea la realitate

Ultima secvenţă lirică, având rol de concluzie, este introdusă prin conjuncţia adversativă „dar", şi marchează trecerea din planul imaginaţiei debordante, către realitatea dominată de resemnare şi lamentaţie, prin care se produce o închidere bruscă a elanurilor demiurgice, metamorfozate în concretul perisabil al fiinţei umane: „Dar numai pe tine te am, trecătorul meu trup.".

8 Elemente stilistice

Din punct de vedere **stilistic**, poezia se remarcă prin varietatea modurilor verbale folosite. Ea porneşte de la indicativ, prezent, care exprimă o realitate, aceea a claustrării eului într-un trup neîncăpător; ulterior, este folosit imperativul, care formulează o cerere, trecându-se la condiţional-optativ şi conjunctiv, care exprimă o dorinţă nerealizată, dar posibil de realizat în planul imaginar. Finalul revine simbolic la indicativ, încheind simetric planul imaginaţiei, prin enunţarea realului. Figura de stil dominantă este metafora, care conferă ambiguitate de factură modernistă textului poetic.

9 Elemente de prozodie

Prozodia tradiţională este abolită, fiind înlocuită de forma versificaţiei care se subordonează total ideilor exprimate; astfel, se remarcă lipsa rimei şi a ritmului, inegalitatea versurilor, precum şi folosirea tehnicii ingambamentului.

10 Încheiere

Criticul literar Eugen Lovinescu afirma că Lucian Blaga este „unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre".

Varianta propusă: **Riga Crypto și lapona Enigel**

1. **Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.**
2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

2. **Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparține modernismului.***
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

1 Definirea curentului literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul". Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2 Încadrarea în epocă

Ion Barbu este un poet modernist, ca și Tudor Arghezi și Lucian Blaga, aparținând perioadei interbelice a literaturii. Numele său este un pseudonim literar pentru Dan Barbilian, un matematician de reputație europeană, care, inițial, cochetează cu literatura pentru a-i demonstra lui Tudor Vianu că o minte luminată poate transpune liric produsele propriei imaginații. Ulterior, se afirmă ca „poet nou", original, la cenaclul condus de Eugen Lovinescu.

3 Imaginarul poetic

Imaginarul poetic barbian pornește de la premisa că poezia este „un semn al minții", ea interferând cu matematica, după cum însuși declară: „Oricât ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență.". El subliniază, de asemenea, lirismul pur, înțeles ca o contemplare a lumii, ca o comunicare cu universul, preferând astfel lirica intelectualizată.

4 Apariție

Poetul debutează în 1918, în revista „Literatorul", afirmându-se ca poet original la cenaclul condus de Lovinescu; în 1921, apare placheta ilustrată nepotrivit, intitulată „După melci", pe care Barbu o retrage din librării, iar în 1930 este publicat singurul său volum antum, „Joc secund", din care face parte și poemul **„Riga Crypto și lapona Enigel"**, integrat ciclului „Uvedenrode".

Enunțarea temei

Poemul aparține **etapei baladică și orientală** a creației barbiene, ca și alte creații precum „După melci", „Isarlâc", „Nastratin Hogea la Isarlâc", „Domnișoara Hus". A fost subintitulat **baladă**, constituindu-se, de fapt, ca o viziune parabolică asupra existenței. **Tema** ei este iubirea, prezentată ca o cale de cunoaștere, eșuată, căci cei doi protagoniști aparțin unor planuri diferite.

5 Semnificația titlului

Titlul este alcătuit din enumerația a două nume proprii, completate de date reprezentative despre cele două ipostaze prezentate în text. Denumirea arhaică pentru rege, „riga", este însoțită de apelativul Crypto, care sugerează făptura sa criptică, adică încifrată, ascunsă. Enigel, nume propriu, care, în limba suedeză înseamnă „înger" sau care amintește de arhaica zeitate a fântânilor, este „lapona", viețuind în țările nordice. Titlul desemnează deci membrii cuplului neîmplinit: el întruchipează geniul vegetal, stadiu steril de increat, intelectul pur,

iar ea aparține umanului, caracterizat prin aspirație către absolutul **reprezentat de** soare.

6
Încadrarea în specie

Opera literară prezintă o îmbinare inedită a **elementelor lirice, epice și dramatice. Epicul** este susținut prin invocarea speciei literare, **balada**, prin tehnica **narativă**, prin prezența firului narativ și a personajelor; acestea din urmă **pot fi interpretate ca** voci **lirice** ale aceleiași conștiințe, ca în poemul eminescian „Luceafărul"; **textul se** remarcă prin ambiguitatea limbajului și prin prezența simbolurilor. Dialogul conferă textului **caracter dramatic.**

7
Elemente de structură

Balada este **structurată** în **două părți**, iar fiecare parte face referire la o nuntă; tehnica de compoziție este **povestirea în povestire. Rama** prezintă o nuntă împlinită, aparținând planului real, ca o etapă firească a concretizării unei iubiri integrate sferei cotidianului; **povestirea propriu-zisă** dezvoltă însă o nuntă inițiatică, aparținând planului imaginar și eșuată din incompatibilitate.

Rama povestirii

Incipitul este o invocație a „menestrelului", artistul medieval ambulant, caracterizat prin epitetele „trist și aburit", „mult îndărătnic", sugerând melancolia zicerilor sale, așteptate cu nerăbdare și cerute cu insistență. Acesta este solicitat de un „nuntaș fruntaș", un lider al comunității din care face parte, să reia „cântecul larg", povestirea propriu-zisă, cu rol moralizator. Actul spunerii respectă un ritual prestabilit; momentul ales este unul dilematic, în care auditoriul este pregătit pentru inițierea în taina vechiului cântec, rostit „acum o vară", la o altă nuntă împlinită. Caracterul său repetabil îi accentuează importanța de a deschide porțile cunoașterii prin intermediul imaginației.

Povestirea propriu-zisă

Partea a doua conține **patru secvențe lirice**, prezentate sub aparența epică și dramatică: prezentarea cadrului natural specific lui Crypto, drumul laponei dinspre locurile natale către soare, întâlnirea celor doi la nivel oniric, dialogul dintre ei și pedeapsa lui Crypto pentru aspirația sa superioară. Aceasta se constituie ca o aventură ontologică prezentată alegoric sub forma unei nunți eșuate între **vegetal** și uman.

Nunta inițiatică

Ea debutează cu prezentarea mediului de viață al principiului masculin, locuitor al mediului întunecat dominat de umezeală, „în pat de râu și humă unsă", printre „bureți". Crypto este caracterizat prin determinările „sterp", „nărăvaș" și prin metafora „inimă ascunsă", ceea ce denotă închiderea în sine, conturând simbolul increatului, recurent în lirica barbiană, o entitate suficientă sieși, care înglobează esența pură a universului, intelectul pur și steril. El este regele ciupercilor, superior în cadrul regnului său, dar care fusese blestemat de „o vrăjitoare mânătarcă", „de la fântâna tinereții", să nu se poată însoți cu cei asemeni lui, așa că nuntirea îi este refuzată până la căderea predestinării.

Crypto - principiul masculin

Enigel - principiul feminin

Poemul continuă cu prezentarea laponei Enigel, căreia îi sunt atribuite epitetele „mică, liniștită", semn al superiorității, dar care trăiește „în țări de gheață urgisită", aspirând către lumină și căldura soarelui. Gheața este un simbol al gândirii pur raționale, care exclude total imixtiunea sentimentelor. Aspirația acesteia **determină** o schimbare a registrului familiar, un „nou an", un timp al devenirii spirituale, tânjind după „sud", după un alt spațiu, al afectului. Ea reprezintă o ipostază evoluată, superioară regnului său, capabilă de a-și urma cu orice preț idealul suprem.

Călătoria inițiatică

Pornind într-o călătorie inițiatică și conducându-și renii, simbol pentru reprezentanții comuni ai regnului, care au nevoie de un lider, fata poposește pe tărâmul lui Crypto. Ca și în „Luceafărul", comunicarea dintre două planuri distincte nu poate avea loc decât în vis. Lapona, aflată „pe mușchiul crud", „pe trei covoare de răcoare", în mediul familiar ciupercii, adoarme „torcând verdeața", căci torsul este un mit cu valențe demiurgice.

Motivul visului

Visul marchează trecerea spre lumea fantastică a întâlnirii dintre cele două principii care aspiră către împlinire, prin intermediul cunoașterii. Totuși, **aspirația** celor doi fundamentează o antiteză între dorința fetei de a atinge idealul solar și aceea de a se împlini prin iubire, a lui Crypto.

Reprezentantul planului inferior, al regnului vegetal, lansează trei chemări la nuntire, succedate de trei refuzuri motivate ale fetei. Aceasta este „îmbiată" cu „dulceață" și „fragi", elemente ale vegetalului, familiare lui Crypto, simbolizând dorința lui de a-i oferi împărăția sa. Ea însă amână cunoașterea prin intermediul iubirii, continuându-și aspirația către sud, „mai la vale": „Eu mă duc să culeg/ Fragii fragezi mai la vale.".

A doua chemare evocă sacrificiul suprem de care e capabil riga în numele iubirii: „Dacă pleci să culegi/ Începi, rogu-te, cu mine.". Enigel are capacitatea de a intui o profundă imaturitate a ofertei lui Crypto, dar și faptul că aspirația lui este prea înaltă, raportată la regnul inferior căruia acesta îi aparține: „Teamă mi-e, te frângi curând,/ Lasă. Așteaptă de te coace".

Ultima chemare îi pretinde fetei sacrificiul, prin sugerarea renunțării la ideal, drumul către soare, și integrarea în regnul inferior prin nuntire: „Lasă-l, uită-l, Enigel/ În somn fraged și răcoare.". Răspunsul laponei este amplu și explicativ, relevând importanța acestui ideal al celor care locuiesc în ținuturile ei natale, care trăiesc cu teama de umbră și idolatrizează astrul suprem al zilei. Sufletul omului se află în corelație directă cu „roata albă", iar „visul" celor care trăiesc „la lămpi de gheață, sub zăpezi" este împlinirea prin cunoașterea influenței benefice a soarelui asupra sufletului: „Că sufletu-i fântână-n piept/ Și roata albă mi-e stăpână/ Ce zace-n sufletul-fântână". Umbra este principala cauză a morții spiritului uman, căci ea sporește „carnea", care e doar „somn", perisabilitate, pe când cultivarea aspirațiilor profunde către ideal constituie bucuria absolută a spiritului, reprezentând fărâma de eternitate indispensabilă vieții.

Imposibilitatea împlinirii erotice

Trecerea timpului este implacabilă, iar soarele îl surprinde pe Crypto lipsit de apărare, departe de umbra și răcoarea în care viețuiește, iar oglindirea „în pielea-i cheală" duce la împlinirea blestemului: „Și sucul dulce înăcrește/ Ascunsă inima-i plesnește.". Revelarea sentimentelor puternice către o ființă superioară constituită ca o aspirație mult prea înaltă față de condiția sa inferioară este aspru pedepsită. Discrepanța dintre planuri, intuită încă de la început de Enigel, îi este fatală lui Crypto, „Că sufletul nu e fântână/ Decât la om, fiară bătrână."; omul este văzut astfel ca o ființă evoluată, aflată în strânsă legătură cu astrul. Regele, „făptura mai firavă", nu este capabil de a-și depăși predestinarea, însăși aspirația, numită metaforic „pahar [...] cu otravă", fiind aspru pedepsită.

După această experiență inițiatică a iubirii eșuate, „nebunul riga Crypto" devine o ciupercă otrăvitoare, însoțindu-se cu plante inferioare din regnul său, „Laurul-Balaurul" și „măsălarița mireasă", făpturi neevoluate, ca și el.

Simbolul nunții

Simbolul dominant al poemului este **nunta**, o probă a inițierii în tainele lumii. Nunta umană este una împlinită, membrii cuplului aparținând aceleiași trepte a evoluției, pe când nunta povestită prezintă eșecul nuntirii, din cauza incompatibilității între regnuri. Idealul laponei este **soarele**, ultima treaptă a inițierii, reprezentând puritatea absolută, conceptuală, de factură apolinică, pe când riga aspiră pentru împlinire de factură dionisiacă, instinctuală.

Simbolul soarelui

Simbolul oglinzii

Conflicul apolinic-dionisiac se soldează cu victoria intelectului asupra afectului. **Soarele**, un alt simbol al textului, este identificat idealului uman, intelectului pur de factură barbiană, la care poate aspira doar o ființă superioară. Cel de-al treilea simbol este **oglinda**, obiect al reflectării, care îl metamorfozează pe Crypto coborându-l și mai mult în inferioritate.

8 Construcția personajelor

Personajele reprezintă și ele **simboluri**, poemul remarcându-se printr-un **lirism obiectiv**, evidentă fiind **lirica măștilor**. Fiecare dintre ele reprezintă o ipostază a poetului. **Balada modernă** a fost comparată cu poemul eminescian, fiind supranumit **„Luceafăr întors"**. La Eminescu, muritorul aparținând planului terestru aspiră către o stea, simbol al geniului dintr-o sferă superioară, din planul cosmic. În poemul barbian, Crypto, personajul masculin de această dată, aparținând regnului vegetal inferior, își dorește împlinirea erotică alături de o ființă umană, evoluată. Ambele

drumuri către cunoaştere prin iubire se soldează printr-un eşec, căci planurile diferite din care provin protagoniştii nasc incompatibilitate. Aspiraţia fetei de împărat sau a lui Crypto echivalează cu hybrisul din tragedia greacă, iar iniţierea este posibilă până la o limită dincolo de care se prăbuşesc în inferioritate.

„Riga Crypto şi lapona Enigel" este un **poem modernist** prin folosirea simbolurilor, ceea ce conferă ambiguitate limbajului poetic. Acesta se constituie ca o îmbinare a registrelor popular, arhaic şi cult. Inovaţia apare şi la nivel prozodic, prin utilizarea strofelor inegale, cu măsură şi ritm variabile.

9
Limbajul artistic

Limbajul artistic abundă de elemente de oralitate, exprimări preluate din folclor, sau popular-arhaice: prezenţa dialogului, invocarea „menestrelului", superlativele absolute realizate cu ajutorul adverbelor de mod „mult" şi „prea", utilizarea cuvintelor „a împărăţi", „a îmbia", „puiacă", „lumine", „a adăsta", „svârlit", „a înăcri". Figura de stil predominantă este metafora, prezentă şi sub forma simbolului şi însoţită de epitete, inversiuni, repetiţii, comparaţii.

Elemente de prozodie

Din punct de vedere **prozodic**, se remarcă strofele inegale, măsura variabilă a versurilor, care au între cinci şi nouă silabe, rima variabilă, ca o combinaţie între monorimă, rimă încrucişată şi îmbrăţişată.

10
Încheiere

În esenţă, balada prezintă natura duală a fiinţei umane, într-o manieră alegorică, iar măştile lirice reliefează oscilaţia permanentă între instinctual şi raţional, între dionisiac şi apolinic.

Varianta propusă: **După melci**

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10
2. Demonstrează faptul *că un text poetic studiat aparține modernismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 7 + 8 + 10

1 **Definirea curentului literar**

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul". Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2 **Încadrarea în epocă**

Ion Barbu este un poet modernist, ca și Tudor Arghezi și Lucian Blaga, aparținând perioadei interbelice a literaturii. Numele său este un pseudonim literar pentru Dan Barbilian, un matematician de reputație europeană, care, inițial, cochetează cu literatura pentru a-i demonstra lui Tudor Vianu că o minte luminată poate transpune liric produsele propriei imaginații. Ulterior, se afirmă ca „poet nou", original, la cenaclul condus de Eugen Lovinescu.

3 **Imaginarul poetic**

Imaginarul poetic barbian pornește de la premisa că poezia este „un semn al minții", ea interferând cu matematica, după cum însuși declară: „Oricât ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență.". El subliniază, de asemenea, lirismul pur, înțeles ca o contemplare a lumii, ca o comunicare cu universul, preferând astfel lirica intelectualizată.

Poetul debutează în 1918, în revista „Literatorul", afirmându-se ca poet original la cenaclul condus de Lovinescu; în 1921, apare placheta ilustrată nepotrivit, intitulată „După melci", pe care Barbu o retrage din librării, iar în 1930 este publicat singurul său volum antum, „Joc secund".

4 **Apariție**

Poemul „După melci" vede pentru prima oară lumina tiparului în revista „Viața românească", ulterior constituindu-se ca text-suport al plachetei ilustrată ca o poveste pentru copii, fapt care nu are nicio legătură cu esența ei ideatică. În 1947, este republicată cu unele modificări. Textul aparține **etapei baladică și orientală** a creației barbiene, ca și alte creații precum „Riga Crypto și lapona Enigel", „Isarlâc", „Nastratin Hogea la Isarlâc" sau „Domnișoara Hus".

Tematică

Poezia se constituie ca o **parabolă cu semnificații tragice**, axată pe tema cunoașterii și a creației și adoptă formula **baladescă** de organizare a discursului liric. Ea face parte din categoria **poemelor inițiatice**, axate pe puterile originare ale incantației magice.

5 **Procedee moderniste**

Procedeele moderniste utilizate în text sunt: originalitatea limbajului, prezentarea unei profunde aventuri spirituale sub apanajul inocenței copilăriei, bivalența sacru-profan, alternanța planului fantastic cu cel real, trăirile intense ale eului liric, aflat la vârsta descoperirii universului înconjurător, dar și inovația la nivel prozodic.

Firul său epic este simplu. Un copil porneşte într-o aventură ludică **şi, prin** rostirea unui descântec, grăbeşte elementele naturii înconjurătoare **să se** manifeste. Inocenţa copilului invocă venirea primăverii şi descântă melcul pentru ca acesta să iasă din cochilie. Condiţiile climatice nefavorabile omoară mica vietate, iar remuşcările copilului nu au forţa de a-l readuce la viaţă, pentru că o astfel de experienţă tragică este ireversibilă.

6 Semnificaţia titlului

Semnificaţia titlului atinge profunzimile gândirii poetice barbiene. Melcul întruchipează simbolul increatului, o fază preexistentă creaţiei; forma spiralată a cochiliei oferă o sugestie pentru proiectarea acestuia în eternitate. Scormonitul „după melci" reprezintă o aventură a cunoaşterii, asumată de copilul care îşi arogă puteri demiurgice.

7 Elemente de structură

Poemul este amplu, fiind structurat de către poet în introducere şi trei părţi. La nivel textual, pot fi identificate **patru secvenţe lirice**: imaginea comunităţii din rândul căreia se individualizează copilul, incantaţia magică rostită la întâlnirea cu melcul, dezlănţuirea naturii, eşecul fiinţării şi remuşcările copilului în urma morţii melcului.

Prima secvenţă lirică descrie o comunitate supusă infantilităţii şi ludicului. Eul liric este prezent în ipostaza copilului a cărui principală trăsătură este ignoranţa, care precede aventura iniţiatică, specifică, de fapt, inocenţei vârstei: „Numai eu răsad mai rău/ Dintr-atâţia (prin ce har?)/ Mă brodisem şui, hoinar./ Eram mult mai prost pe-atunci...". Diferenţa dintre el şi ceilalţi oferă o sugestie a dorinţei acestuia de a se împlini la nivel spiritual, ca o compensaţie, prin cunoaştere. „Prostia", care derivă din inocenţă, poate fi interpretată ca predestinare a eşecului, dar şi ca o treaptă indispensabilă formării sale.

Aventura cunoaşterii

Lumea lui este compusă din „Ţânci ursuzi,/ Desculţi şi uzi/ Fetişcane/ (Cozi plăvane)", „turmă bleagă", „Târla ... de pitici" şi poartă parcă amprenta arhaicului şi a infantilităţii. Aventura cunoaşterii debutează într-unul dintre obişnuitele momente în care copiii pornesc să ia în stăpânire universul înconjurător, „ierburi noi, crăiţe, melci". Ea este fixată prin repere temporale care sugerează debutul timpuriu al primăverii: în postul Paştelui, „prin Făurar", „ori la sfinţii Mucenici" (februarie-martie). Reperul spaţial, pădurea, completat de precizări asupra unui mediu întunecat şi umed, în care sălăşluieşte mica vietate, „jos", „prin lăstari şi vrejuri crude", indică trecerea către planul fantastic, al increatului. Copilul îşi arogă puteri demiurgice, invocând forţe originare şi trezind la viaţă materia aflată într-un stadiu intermediar de evoluţie. Desigur că lipsa experienţei specifică vârstei transformă aventura ludică într-un eşec existenţial.

Secvenţa a doua prezintă tocmai ritualul magic al trezirii spiritului vietăţii, al apariţiei melcului de sub învelişul protector al cochiliei; apariţia sa exprimă fragilitatea, supusă unui moft al copilului, care dorea să vadă „cum se dezghioacă":

Ritualul magic al incantaţiei

„Era tot o mogâldeaţă/ Ochi de bou, dar cu albeaţă:/ Între el şi ce-i afar'/ Strejuia un zid de var.".

Micuţul rosteşte o formulă magică învestită cu puterea descântecului, asemănătoare cu incantaţia de origine populară a copiilor la vederea melcilor: „ - Melc, melc,/ Cotobelc,/ Ghem vărgat/ Şi ferecat:/ Lasă noaptea din găoace,/ Melc nătâng şi fă-te-ncoace [...]/ Iarna leapădă cojoace/ Şi tu singur în găoace!/ Hai, ieşi,/ Din cornoasele cămeşi!". Argumentul venirii primăverii, asociat incantaţiei infantile reuşeşte să trezească natura la viaţă, iar melcul părăseşte stadiul incipient de increat prin naştere, sub stigmatul creaţiei succedate de moarte.

Ritualul magic se prelungeşte şi copilul este surprins de căderea nopţii, descrisă ca un personaj înspăimântător. Falsul demiurg este cuprins de teamă şi îşi abandonează creaţia, care e de fapt cauza coşmarului cu vedenii îngrozitoare, văzut ca o răzbunare a naturii asupra celui care a scos-o de pe făgaşul obişnuit. Acesta recunoaşte cu inocenţă starea de panică şi reacţionează firesc de copilăreşte; se retrage în spaţiul familiar, protector, al propriei locuinţe, uitând în acele momente de mica vietate.

Imaginea dezlănțuirii naturii

A treia secvență lirică prezintă natura stihială în plină dezlănțuire, printr-un viscol năprasnic, menit să pedepsească fapta necugetată a demiurgului novice. Aflat la adăpostul primitor al unui cadru umanizat, el se gândește la bietul melc, pe care îl părăsise în mijlocul intemperiilor, fără a putea anticipa consecințele. Căutând o soluție ad-hoc, copilul se roagă, în sufletul inocent încolțindu-i speranța că își va putea salva creația prin invocarea elementelor naturii: „Roagă vântul să nu-l fure/ Și să nu mai biciuiască [...]/ Roagă vântul să se-ndure". Contactul său indirect cu natura, prin intermediul geamului, preschimbă teama în neliniște și așteptare încordată a unui deznodământ favorabil pentru biata creatură, pentru a cărei aventură existențială se simte vinovat.

Sentimentul de vinovăție

Imaginația infantilă prezintă urgia viscolului într-o dezlănțuire fabuloasă a stihiilor, asimilând-o credințelor populare și asociind iarna Babei-Dochia, pentru că simte nevoia de a o umaniza în vederea depășirii cu bine a momentului acestui dezechilibru natural. Se reia astfel descântecul, într-un registru al tonalității suave, al lamentațiilor, în speranța că natura se va îndura de creatura inofensivă abandonată în pădure.

Ultima secvență lirică se axează pe drama dispariției melcului, percepută de copil ca dezastru existențial. Ziua următoare, „cum mija un pic de soare", acesta pornește în căutarea vietății, dar îl găsește fără suflare, căci descântecul se împlinise, ca și tulburarea ordinii magice a naturii, iar increatul atinsese faza de creație, prăbușindu-se ireversibil în moarte. Apariția jalnică a acestuia sensibilizează profund sufletul celui care se jucase de-a creatorul și eșuase în spațiul malefic al morții: „Era, tot, o scorojită/ Limba vânătă, sucită".

Drama dispariției melcului

Descântecul inițial se preschimbă în bocet, copilul atingând treapta inițierii în tainele naturii prin declanșarea unei experiențe tragice, din care află că sacrul stăpânește lumea sub apanajul profanului, iar invocarea sa nu este aleatorie, ci deschiderea porților lumii magice ar fi trebuit să fie anticipată de o experiență pregătitoare: „Melc, melc, ce-ai făcut/ Din somn cum te-ai desfăcut?/ Ai crezut în vorba mea/ Prefăcută... Ea glumea! [...] Astea-s vorbe și descântec!". Faptele tragice așezate sub aparența jocului și a tonului copilăresc diminuează dramatismul situației, fiind menite de a corija atitudinea umană față de natura magică.

Gestul copilului de a lua cu sine trupul neînsuflețit al melcului pentru a-l pune la adăpostul familiar al podului casei, trădează dorința celui care i-a produs moartea, de a-l păstra în amintire; vizitele periodice la mormântul improvizat sunt menite să-i împrospăteze mereu memoria pentru a evita pe viitor producerea experiențelor tragice, trădând totodată o vină perpetuă. Epitetul „nătâng" atribuit melcului, la final, semnifică formularea unui reproș la adresa ființei incapabile de a depăși moartea, de a dobândi nemurirea.

8 **Limbajul poetic**

Limbajul poetic se remarcă prin originalitate, care derivă în special din integrarea în formula sa cultă a unor structuri din folclor, precum descântecul melcului, bocetul, folosirea vechilor denumiri ale lunilor februarie și martie și a postului Paștelui, apariția personajelor fabuloase, Baba-Dochia, Moș Iene, Căpcăunul.

9 **Elemente de prozodie**

Prozodic, poemul se remarcă prin variația lungimii versului în funcție de ideile urmărite, iar monorima domină ampla scriere, aceasta conferindu-i caracter de incantație cu o muzicalitate deosebită.

10 **Încheiere**

„«După melci» rămâne o lectură foarte plăcută, prin bogăția limbajului figurat și mânuirea măiastră a metrului popular, cu un instinct folcloric fără greș.". (Șerban Cioculescu)

Modernismul
Ion Barbu – autor canonic

Varianta propusă: # Din ceas, dedus

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
2+3+4+5+6+7+8+9+10
2. Demonstrează faptul *că un text poetic studiat aparține modernismului.*
1+2+3+4+5+6+7+8+9+10

1 Definirea curentului literar

Modernismul este curentul literar, manifestat, cu predilecție, în perioada interbelică, ale cărui trăsături sunt teoretizate de Eugen Lovinescu și promovate, în special, prin intermediul cenaclului și al revistei „Sburătorul". Orientarea artistică promovează o înnoire a literaturii, prin desprinderea de trecut și prin crearea unei modalități inovatoare de exprimare. În ceea ce privește poezia, sunt formulate următoarele deziderate: crearea unui lirism subiectiv ca expresie a profunzimilor sufletești și înlăturarea totală a obiectivității, ambiguitatea limbajului, prin utilizarea, în primul rând, a metaforei, inovația formală, prin renunțarea la prozodia tradițională.

2 Încadrarea în epocă

Ion Barbu este un poet modernist, ca și Tudor Arghezi și Lucian Blaga, aparținând perioadei interbelice a literaturii. Numele său este un pseudonim literar pentru Dan Barbilian, un matematician de reputație europeană, care cochetează cu literatura inițial pentru a-i demonstra lui Tudor Vianu că o minte luminată poate transpune liric produsele propriei imaginații. Ulterior, se afirmă ca „poet nou", original, la cenaclul condus de Eugen Lovinescu.

3 Imaginarul poetic

Imaginarul poetic barbian pornește de la premisa că poezia este „un semn al minții", ea interferând cu matematica, după cum însuși declară: „Oricât ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență.". El subliniază, de asemenea, lirismul pur, înțeles ca o contemplare a lumii, ca o comunicare cu universul, preferând astfel lirica intelectualizată, considerată „semn al minții".

4 Apariție Încadrarea în specia literară

Cele două strofe ale poeziei apar în deschiderea singurului său volum de versuri antum, apărut în 1930. Poetul nu le-a dat un titlu, dar faptul că ele deschid universul său liric le subliniază importanța, fiind cheia interpretării acestuia; critica literară le intitulează fragmentar după primul vers, **„Din ceas, dedus..."** sau după numele volumului, **„Joc secund"**.

Tematică

Încadrată în etapa ermetică a liricii barbiene, pentru că limbajul ei este greu accesibil, iar detectarea semnificațiilor presupune un deosebit efort intelectual, ea este o **artă poetică**, prezentând viziunea despre menirea creatorului și a artei sale în univers.

5 Semnificația titlului

Cele două **titluri** ale poeziei sunt sugestive; metafora „Din ceas, dedus..." exprimă abolirea timpului real în favoarea celui imaginar, iar metafora „Joc secund" enunță ideea artei ca joc-aspirație către perfecțiune, prin reflectarea imaginativă a realității și propulsarea ei spre cer, către absolut.

6 Elemente de structură

Arta poetică este compusă din **două secvențe lirice** grupate în **două catrene**, exprimând viziunea inedită a poetului în ceea ce privește creația literară. Criticul literar G. Călinescu oferă o interpretare sintetică a poeziei: „Poezia (adâncul acestei calme creste) este o ieșire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mântuit azur), joc secund ca imaginea cirezii în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune.".

Cele două secvențe lirice au la bază mitul peșterii, enunțat de Platon, conform căruia realitatea este o copie imperfectă a lumii ideilor pure; poetul completează viziunea filosofică asupra lumii prin găsirea unei căi spirituale de a purifica, prin artă, contingentul. Aceasta retrimite, într-o reflectare „secundă", idei impure către modelul lor, tinzând către perfecțiunea originară.

Mitul peșterii

„Jocul secund", arta, este o reflectare în oglinda imaginației a lumii comune, imagine care se îndreaptă către cer, către un „mântuit azur". În opoziție cu realitatea, creația se situează dincolo de timp și spațiu, „ceasul" fiind „dedus", și ancorând-o în spiritualitate.

Metafora „calma creastă", susținută de oximoron, „adâncul acestei calme creste", face referire la concepția barbiană conform căreia poezia este „un semn al minții", intelectul fiind cel care este capabil să o trimită spre perfecțiune, purificând-o. Unind contrariile, autorul pune arta în legătură cu lumea comună, a „cirezilor agreste", a formelor rudimentare de organizare a societății.

Definirea poeziei

A doua secvență lirică definește poezia, imaginată ca „nadir latent", implicând antinomia cu zenitul, punct al strălucirii solare, corespondent al realității. Simbolul nadirului, căruia i se adaugă un epitet semnificativ, delimitează un spațiu spiritual, al imaginației pure, în care ideile poetice converg către un univers artistic unic. Poetul are menirea de a transforma elementele componente ale realității în imagini artistice, numite metaforic „harfe resfirate". El le trimite spre purificare „în zbor invers", dinspre pământ către cer, ratând uneori profunzimea semnificațiilor, pierzându-le, dar, în orice caz, trudind la transformarea lor în „cântec", fapt care presupune un act istovitor, dar peren. Ermetic și subtil, scăpând interpretării umane superficiale, „ascuns", mesajul artistic este comparat cu imaginea meduzelor, componente palpabile ale universului, dar care tind spre imaterialitate prin transparența lor înșelătoare, aflate sub „clopotele verzi" și dând farmec inestimabil valurilor mării.

7 Procedee moderniste

Astfel, poezia se constituie ca o cale de cunoaștere, un act intelectual de factură apolinică. **Procedeele moderniste** evidente în textura lirică a acesteia sunt: viziunea asupra artei literare, care corespunde, la nivelul înalt al semnificației, cu geometria, considerarea poeziei ca „semn al minții", criptarea metaforelor și ambiguitatea mesajului poetic, adâncirea lirismului în subiectiv.

8 Limbajul artistic

În ceea ce privește **limbajul artistic**, acesta se bazează pe economia de cuvinte, care conduce însă la exprimarea unei multitudini de semnificații; de altfel, criticul literar Tudor Vianu afirma că „nu există alt poet român care să spună mai mult în mai puține cuvinte". La nivel stilistic, poezia se remarcă, în special, prin metafore criptice, foarte dificil de descifrat, cum ar fi „ceas, dedus", „joc secund", „calma creastă", „oglinda", „nadir latent", „harfe resfirate". Vocabularul este inedit, utilizând terminologia științifică („însumarea", „nadir") într-un context poetic, a cărui receptare presupune efort intelectual.

9 Elemente de prozodie

Din punct de vedere **prozodic**, poezia este alcătuită din două catrene cu versuri lungi, cu măsură de 13-14 silabe, rima încrucișată și ritmul iambic.

10 Încheiere

Poezia „Din ceas, dedus..." este o artă poetică modernistă reprezentativă pentru lirica barbiană, care pledează pentru intelectualizarea lirismului; ideea ei centrală este purificarea realității prin intermediul artei, produs exclusiv al minții creatorului.

Varianta propusă: Aci sosi pe vremuri

Definirea curentului literar

Tradiţionalismul este curentul literar apărut la începutul secolului al XX-lea şi dezvoltat de-a lungul perioadei interbelice. Acesta se remarcă prin preţuirea profundă a valorilor tradiţionale ale spiritualităţii româneşti. În literatura română, apar trei nuclee tradiţionaliste: sămănătorismul, poporanismul şi gândirismul, toate promovând valoarea tradiţiei şi a autohtonului. Trăsăturile generale ale curentului sunt: valorificarea spiritului naţional, preţuirea mediului rural, ca vatră a spiritualităţii, refuzul citadinului şi preferinţa pentru descrierea satului, idealizarea universului rural şi a ţăranului român, determinarea unor surse inepuizabile de inspiraţie, anume folclorul şi istoria, refuzul influenţelor străine.

Trăsături ale tradiţionalismului

Ion Pillat este un poet reprezentativ tradiţionalist, aparţinând perioadei interbelice a literaturii. Opera sa este dominată însă de influenţe romantice, parnasiene, simboliste şi clasice, fondul ideatic reliefând recurenţa motivelor autohtone.

Încadrarea în epocă

Volumul de versuri cel mai cunoscut şi apreciat al autorului este „Pe Argeş în sus", apărut în 1923. Acesta este alcătuit din ciclurile „Florica", „Trecutul viu", „Bătrânii". Creionate într-o notă tradiţionalistă, poemele acestui volum au fost încadrate de critica literară speciei „pastel psihologic", axându-se pe ideea recuperării unui timp sufletesc, al rememorării.

De altfel, chiar autorul afirma: „În special în ceea ce priveşte poezia şi structura mea sufletească, rolul amintirilor, experienţelor şi influenţelor din copilărie şi chiar din adolescenţă îmi pare capital".

Tematica poemelor

Pillat reînvie trecutul, descriind peisaje sufleteşti, care i-au rămas vii în memorie: „dealurile toamnei", „viile de aur", „nucii bogaţi în umbră", „pridvorul străbun", „casa amintirii". În acest decor afectiv, poetul plasează portretizarea unor fiinţe dragi: bunicul („Odaia bunicului"), bunica („Ochelarii bunicii"), părinţii („Odihna tatii").

Temele predilecte ale liricii sale sunt timpul, spaţiul şi reînvierea trecutului, acestea regăsindu-se şi în poezia, „Aci sosi pe vremuri", care aparţine volumului „Pe Argeş în sus".

Enunţarea temei

„Aci sosi pe vremuri" este aparent o poezie de iubire; în esenţă, ea reprezintă o meditaţie pe **tema** trecerii iremediabile a timpului. Singura salvare a spiritului confruntat cu perisabilitatea rămâne amintirea, care poate învia miraculos orice moment, persoană sau loc drag, care aparţine trecutului.

Semnificaţia titlului

Titlul este o sintagmă în cadrul căreia se remarcă forma populară a adverbului de loc „aci", un **reper spaţial** definitoriu, invocând satul natal, verbul la timpul perfect simplu de provenienţă popular-regională „sosi" şi locuţiunea adverbială de timp „pe vremuri", **repere temporale** ale trecutului îndepărtat. Acesta dezvăluie faptul că locurile natale reprezintă spaţiul „eternei reîntoarceri", generator de nostalgie, dar şi de bucurie a spiritului.

Elemente de structură

Poezia este alcătuită din **nouăsprezece distihuri** şi **un vers liber** cu rol de concluzie şi poate fi structurată în **patru secvenţe lirice**: prezentarea succintă a locurilor natale reconstituite de memoria afectivă (primele trei distihuri), recompunerea, prin intermediul imaginaţiei, a poveştii de iubire dintre bunicul şi bunica (următoarele şapte distihuri), meditaţia asupra trecerii timpului

(următoarele două unități strofice), povestea de iubire dintre doi tineri, prezentată în analogie cu cea anterioară (ultimele distihuri și versul-concluzie).

Imaginea locurilor natale

În **prima secvență lirică**, imaginea artistică centrală este metafora „casa amintirii". „Obloanele", „pridvorul", „hornul" reprezintă punctele de referință fundamentale, într-o geografie a imaginarului împletit cu aducerea-aminte; trecerea implacabilă a timpului este sugerată de versul: „Păienjeni zăbreliră și poartă, și zăvor". Este astfel descrisă, cu nostalgie, vremea îndepărtată a copilăriei, proiectată în mit. Semnele părăsirii sunt evidente, căci „hornul nu mai trage alene din ciubuc", ca pe vremea haiducilor din codru și a poterilor, a bunicului și a bunicii.

În cadrul acesta patriarhal al satului românesc, în cea de-**a doua secvență**, eul liric imaginează romantica întâlnire a bunicilor. Calyopi, portretizată succint („Sări, subțire - o fată în largă crinolină"), sosește cu „berlina" prin „lanuri de secară". **Distincția temporală** trecut îndepărtat - prezent subiectiv se face prin intermediul adverbelor de timp: „atunci" și „azi".

Povestea de iubire dintre bunicul și bunica

Bunicul întruchipează tânărul îndrăgostit care-și așteaptă iubita „nerăbdător"; el creează o atmosferă romantică, recitându-i fetei versuri scrise de Alphonse de Lamartine (poezia „Le lac") și de Ion Heliade-Rădulescu (poemul „Sburătorul"). Cadrul natural de factură romantică este propice momentului unic al întâlnirii dintre cei doi: „lună", „câmpia ca un lac" (comparație), „berze" („ca umbre berze cad" - comparație și inversiune).

Atmosfera creată amintește de frumusețea poveștilor de iubire din „basme", mai ales că iubita împrumută parcă atributele unei zâne: ea are „ochi de peruzea" (piatră semiprețioasă de culoare albastră sau verzuie), epitet care simbolizează farmecul, gingășia, unicitatea tinerei.

Trecerea timpului rămâne însă implacabilă și este redată printr-o imagine auditivă „departe, un clopot a sunat", vestind un eveniment deosebit: „de nuntă sau de moarte". „Turnul vechi din sat" este un element al permanenței, în antiteză cu perisabilitatea omului. Conjuncția adversativă „dar" semnalează opoziția temporală: cu toate că timpul e neiertător, cei doi îndrăgostiți trăiesc „clipa" unică a tinereții pe care și-o închipuie ca fiind veșnică. Sentimentul iubirii este capabil să proiecteze ființa umană în eternitate. Cu toate acestea, timpul nu poate sta în loc, iar semnele lui devin evidente; viitorul celor doi aduce cu sine o realitate tristă, dar firească („De mult e mort bunicul, bunica e bătrână..."), anticipată de verbul din finalul primei secvențe lirice: „În drumul lor spre zare îmbătrânire plopii".

Meditație asupra trecerii timpului

A treia secvență lirică se constituie ca o meditație succintă asupra trecerii timpului („Ce straniu lucru: vremea!"). Exclamația retorică este cheia descifrării poeziei, care se bazează, în esență, pe tema timpului. „Portretele" sunt singurele capabile să eternizeze clipa; omul este supus schimbării și retrăiește, cu nostalgie, prin intermediul amintirilor, clipele de grație ale trecutului: „Te vezi aievea numai în ștersele portrete./ Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta,/ Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita...".

Secvența a patra reliefează perpetuarea momentului dragostei juvenile din generație în generație. Prin analogie cu frumoasele clipe trăite de cei doi bunici, este prezentată povestea de iubire dintre doi reprezentanți ai unei alte generații (nepotul și iubita sa).

Cadrul natural rămâne același („lanul de secară", „amurgul", „noaptea", „luna"). Ritualul întâlnirii dintre iubiți repetă, într-un alt timp, succesiunea evenimentelor demult apuse. Analogia dintre ele este marcată, din nou, de antiteza la nivelul adverbial: „ieri"-„acuma". Reluarea ritualului dragostei de fiecare generație exprimă continuitatea, permanența, evidente la nivel textual: „Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu", „Pe urmele berlinei trăsura ta stătu", „Același drum te-aduse...", „Ca dânsa tragi în dreptul pridvorului...", „Subțire, calci nisipul pe care ea sări".

Povestea de iubire dintre eul liric și iubită

Iubitul folosește, pentru crearea atmosferei romantice, **aceeași strategie ca și** bunicul său: recită versuri scrise de poeții prezentului său, Francis Jammes și Horia Furtună, îmbinând romantismul cu noul curent literar, simbolismul. La fel ca bunica, cea care „asculta tăcută", savurând din plin momentul de fericire, iubita „cu ochi de ametist" (varietate violetă de cuarț) ascultă „pe gânduri", dorindu-și, la rândul ei, eternizarea clipei.

Trecerea timpului este marcată, din nou, de sunetul clopotului (imagine auditivă), „același clopot poate", „în turnul vechi din sat", semn că existența terestră este o „mare trecere" către un inevitabil final. Clopotul este mesagerul unei schimbări: degradarea trupului și înălțarea spirituală care culminează cu integrarea în veșnicie.

Versul-concluzie reia un altul, aparținând secvenței dedicate poveștii de iubire dintre bunici, accentuând ideea că evenimentele esențiale din viața omului se perpetuează la infinit, că timpul aduce mereu schimbarea: „De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat".

Simbolul clopotului

Poezia este amplă și evoluează **de la obiectiv către planul subiectiv**, marcat în ultima secvență lirică de prezența persoanei întâi („m-", „eram naiv", „am șoptit", „am spus"); de fapt, creatorul apelează la **lirica măștilor**, alternând persoanele întâi, a doua și a treia („Ea-l asculta", „ședeau", „vii", „tragi", „calci").

Încheiere

„Aci sosi pe vremuri" este o poezie încadrată în curentul literar **tradiționalism**, glorificând trecutul în cadrul prielnic al satului patriarhal românesc. De altfel, Ion Pillat se declară păstrătorul tradiției „vii", „adâncă, originală, autohtonă", care „se confundă cu însuși sufletul profund, sufletul etnic".

Varianta propusă: **În Grădina Ghetsemani**

Definirea curentului literar

Tradiţionalismul este curentul literar apărut la începutul secolului al XX-lea şi dezvoltat de-a lungul perioadei interbelice. Acesta se remarcă prin preţuirea profundă a valorilor tradiţionale ale spiritualităţii româneşti. În literatura română, apar trei nuclee tradiţionaliste: sămănătorismul, poporanismul şi gândirismul, toate promovând valoarea tradiţiei şi a autohtonului.

Trăsăturile generale ale curentului sunt: valorificarea spiritului naţional, preţuirea mediului rural, ca vatră a spiritualităţii, refuzul citadinului şi preferinţa pentru descrierea satului, idealizarea universului rural şi a ţăranului român, determinarea unor surse inepuizabile de inspiraţie, anume folclorul şi istoria, refuzul influenţelor străine.

Încadrare în epocă

Vasile Voiculescu este un scriitor reprezentativ al perioadei interbelice, având o bogată activitate literară, abordând toate cele trei genuri. Creaţia sa lirică, compusă în cea mai mare parte în perioada interbelică, se înscrie curentului literar tradiţionalism, de factură gândiristă.

Trăsături ale liricii

În debutul primului său volum de versuri („Poezii", 1916), Voiculescu oferă o definiţie originală poeziei, considerată „floarea albă, strălucită, ce nu înfloreşte decât la viul soare al cugetării". Astfel, nota de inedit a liricii sale o constituie meditaţia asupra condiţiei umane bazată pe motive biblice.

De-a lungul evoluţiei poetice către maturitatea deplină, Voiculescu apelează la elemente sămănătoriste pentru a descrie frumuseţea universului rustic. Dedică un întreg volum („Din ţara zimbrului") luptei ostaşilor români în Primul Război Mondial, reiterează cunoscute motive biblice într-o modalitate de exprimare originală şi completează, din admiraţie pentru „Marele Will", cele 154 de sonete shakespeariene cu încă 90 de poeme.

Apariţie

Poezia **„În Grădina Ghetsemani"** face parte din volumul „Pârgă", publicat în 1921. Apariţia acestuia marchează definirea originalităţii poetului Vasile Voiculescu, prin înnoirea modalităţii de a scrie. Scenele şi motivele biblice sunt concepute ca alegorii ale neliniştii omului în aspiraţia către absolut, dar şi ca puncte de plecare pentru meditaţiile asupra condiţiei umane.

Sursa de inspiraţie

Sursa de inspiraţie a poeziei se află în Evanghelia după Luca, Sfântul care consemnează momentul ultimei rugăciuni Cristice în libertate: „«Părinte, de voieşti, treacă de la Mine acest pahar... Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se facă!» [...] Iar El, fiind în chin de moarte, mai stăruitor se ruga. Şi sudoarea Lui s-a făcut ca picături de sânge care picurau pe pământ." (Luca 22, 40-45).

Tematică

Ideea centrală a poeziei se bazează pe motivul biblic al rugăciunii lui Iisus în Grădina Ghetsemani, prezentând **dualitatea uman-divin** a Celui care uneşte contrariile. Prin generalizare, creaţia lirică prezintă confruntarea specific umană între trup (partea materială, perisabilă) şi suflet (fărâma de eternitate care înalţă spiritual fiecare individ).

Semnificaţia titlului

Titlul este **un reper spaţial**, care fixează locul de rugăciune, anume „Grădina Ghetsemani" (termen preluat din limba ebraică, însemnând „grădina unde se presau măslinele"). Ea este un spaţiu simbolic al suferinţei, al luptei interioare.

Elemente de structură

Poezia este alcătuită din **patru catrene** structurate pe **două planuri:** interior, redând zbuciumul sufletesc al Mântuitorului şi exterior, planul naturii, aflat în concordanţă cu suferinţa Celui care se roagă.

Lupta uman-divin

Prima secvență lirică reliefează natura umană a lui Iisus, în „luptă cu soarta", trăsătură specifică oricărui muritor. „Paharul" care trebuia primit, numit tot metaforic, ulterior, „grozava cupă", reprezintă păcatele omenirii, pe care Fiul lui Dumnezeu este nevoit să și le asume pentru a absolvi omenirea de păcatul originar.

În momentul rugii din Grădina Ghetsemani, latura Sa umană este accentuată, iar zbuciumul interior al Mântuitorului derivă din frica de ceea ce va urma, de suferință și moarte. Această teamă este redată printr-o imagine picturală deosebit de sugestivă: „Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea întruna./ Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul". Împotrivirea definește, de fapt, lupta cu Sine sau cu destinul. Epitetele cromatice „de sânge" și „alb", aflate în contrast, sugerează natura duală om-divinitate (terestrul și cosmicul).

Zbuciumul sufletesc capătă proporții hiperbolice: „Și amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna". Jalea cu accente metafizice străbate întreaga natură, fiind percepută și de Tatăl Ceresc din „slăvi".

Apariția ispitei

Imaginea vizuală din primul catren este completată în cea de-a **doua secvență lirică**: în timp ce Iisus, „căzut pe brânci în iarbă", luptă cu Sine, „o mână nendurată" coboară din cer pentru a-l oferi „grozava cupă", metaforă care semnifică păcatele omenirii. Deși latura umană este cuprinsă de o „sete uriașă", spiritul nu vrea să accepte „infama băutură", care cauzează moartea.

În aparență, băutura pare „de miere" și „dulceață", atrăgându-L pe însetat; în esență, ea este „veninul groaznic" pe care Omul îl refuză prin gestul „încleștării fălcilor". Versul „Bătându-se cu moartea uitase de viață!" concentrează drama produsă de permanentul conflict între spirit și trup (materie).

Imaginea dezlănțuită a naturii

În **ultima secvență lirică** se face trecerea de la planul interior la cel exterior. Natura preia zbuciumul, frământările lui Iisus, tragismul sporind în intensitate: „...fără tihnă se frământau măslinii/ Păreau că vor să fugă din loc, să nu-L mai vadă...". În „vraiștea grădinii", replică terestră a Edenului din care a fost izgonit Adam, apare sugestia morții (împlinirii planului divin): „ulii de seară" care „dau roată după pradă".

Întreaga poezie este o transpunere estetică a consemnării biblice. Grădina, care poate semnifica întregul univers terestru, este locul propice meditației. Printre măslini, simboluri pentru pace și iubire, Iisus - Omul are o ezitare în a înfrunta suferința și moartea, chiar dacă latura Sa divină este conștientă că misiunea de a absolvi omenirea de păcate trebuie dusă la bun sfârșit: „«Părinte, de voiești treacă de la Mine acest pahar... Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se facă!»" (Luca 22, 40).

Elemente stilistice

Din punct de vedere **stilistic**, poezia este dominată de sobrietate, simplitate, concizie; ea se axează pe metafora „cupei" cu otravă, numită și „paharul" (ca în textul biblic), „infama băutură", „veninul groaznic". Apar, în text, epitete semnificative care descriu zbuciumul interior: „sudori de sânge", „amarnica-i strigare", „mâna nendurată", „sete uriașă", „infama băutură" ș.a. și comparația „chipu-i alb ca varul". Verbele sunt, în cea mai mare parte, la timpul imperfect („lupta", „nu primea", „ducea", „sta", „nu voia" etc.), care indică o acțiune începută în trecut și neterminată și sugerează permanența.

Încheiere

„Poet religios, hrănit din substanța Evangheliilor, cărora am văzut că le-a împrumutat forma alegoriilor și a parabolelor, dar și aceea a Vechiului Testament [...], Vasile Voiculescu a reprezentat după 1920 un moment liric caracteristic". (Tudor Vianu)

Varianta propusă:

Manifest activist către tinerime

Definirea curentului literar

Avangarda este o mişcare culturală apărută în secolul al XX-lea, care promovează noutatea absolută în domeniul artei, prin ruptura totală de tradiţie. În literatura română, ea are un rol important şi prin realizarea dezideratului lovinescian al sincronizării cu universalitatea. Ea se naşte pe fondul crizei valorice de dinaintea declanşării Primului Război Mondial. Noile grupări avangardiste îşi definesc programul estetic prin opoziţie faţă de valorile artistice de până atunci. Astfel, sunt condamnate formele poetice învechite, fiind promovată singularitatea.

Încadrarea în epocă

Ion Vinea este promotorul mişcării avangardiste româneşti. Creaţia sa poetică se află iniţial sub semnul simbolist şi tradiţionalist, pentru ca ulterior acesta să adopte maniera constructivist-avangardistă de a crea, manieră teoretizată în paginile revistei „Contimporanul". Versurile sale au fost publicate în periodicele vremii, fiind apoi adunate aproape integral într-un singur volum, intitulat sugestiv „Ora fântânilor".

Apariţie

„Manifestul activist către tinerime" este publicat în 1924, în paginile revistei „Contimporanul" şi exprimă atitudinea înnoitoare a creatorului în raport cu arta, fiind o **ars poetica** inedită.

Elemente de structură

Textul se constituie ca un „manifest" care sintetizează **ideile constructiviste** enunţate de Vinea, adresat tinerei generaţii. Ea este alcătuită din **trei secvenţe lirice**: concepţia creatorului despre arta tradiţională, formularea succintă a idealului artistic şi implicaţiile urmăririi acestui ideal.

Prima secvenţă

Manifestul debutează cu o afirmaţie imperativă şi şocantă: „Jos Arta/ căci s-a prostituat!". Cuvântul „Arta" este scris cu majusculă pentru a-i accentua importanţa; astfel, aceasta e personificată şi totodată e aruncată în derizoriu. Exclamaţia retorică aşezată ca **incipit** al textului are un substrat critic la adresa creatorilor, care uită esenţa artei, supunând-o unei multitudini de canoane, care îi reduc valoarea.

Imaginea „derizorie" a artei

Ulterior, ipoteza de început este demonstrată, poetul descriind plastic fiecare artă în parte: poezia, dramaturgia - literatura, în general, teatrul, pictura, muzica, sculptura, arhitectura. Literatura este numită, în mod trivial, „un clistir răsuflat". Poezia, menită să exprime frumosul, sensibilitatea sufletească, devine „un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă"; astfel sunt criticate, de fapt, creaţiile lirice lacrimogene, încărcate de cuvinte mari şi goale de semnificaţii. Dramaturgia e definită ca fiind „un borcan de fetuşi fardaţi", aluzie la falsitatea măştilor create de dramaturgi şi la handicapul personajelor, incapabile să construiască un univers imaginar veridic. Pictura este „un scutec al naturii", o copie imperfectă a acesteia; muzica a devenit „un mijloc de locomoţiune în cer", sculptura – „ştiinţa pipăirii dorsale", iar arhitectura este „o antrepriză de mausoleuri înzorzonate". E definită chiar şi luna, astru protector al îndrăgostiţilor din poeziile romantice sau sursă a potenţării misterului. În „manifestul" lui Vinea, ea e doar „un bordel" pentru „întreţinuţii banului" şi „flămânzii din furgoanele artei".

Exprimarea idealului artistic

În **a doua secvenţă lirică**, idealul artistic este afirmat imperativ, fiind introdus prin cuvântul „vrem", scris cu majuscule. Înnoirea artei trebuie să aducă „minunea cuvântului nou şi plin de sine" şi „expresia plastică strictă şi rapidă". Cu alte

cuvinte, odată cu noua mişcare avangardist-constructivistă, arta revine la **forţa** ei originară de sugestie, la sinceritatea primordială.

Concluzia manifestului şi cea mai întinsă parte a sa, cea de-a **treia secvenţă lirică**, formulează principiile estetice ale noului curent; ea este introdusă prin conjuncţia coordonatoare conclusivă „deci", scrisă cu majuscule.

Principiile estetice ale noului curent

Astfel, în spiritul „manifestului" constructivist, arta nu este menită să imite natura înconjurătoare, ci să plăsmuiască forme de manifestare noi, pure, care să se încadreze exclusiv planului imaginar. Este negată valoarea artistică a „romanului-epopee", a romanului psihologic, a nuvelei sentimentale, specii literare care ar trebui să dispară în favoarea „unui bun reportaj cotidian", unicul mijloc autentic capabil de a reda realitatea.

În ceea ce priveşte teatrul, reprezentaţia scenică este menită să întruchipeze o „existenţă nouă", personajele prinzând viaţă cu sinceritate în faţa spectatorului. Artele plastice sunt valoroase atâta timp cât îmbină forme şi culori în stare pură; altfel, ele pot fi înlocuite cu imaginile înregistrate de „un aparat fotografic perfecţionat".

„Manifestul" exprimă imperativ necesitatea originalităţii care să conducă spre „arta integrală", văzută ca un sincretism al artelor, cu noi forme de manifestare (de exemplu, pictopoezia). Simplitatea este o altă trăsătură a frumosului, iar creatorii ar trebui să urmeze exemplul „artelor populare, olăriei, ţesăturilor româneşti".

Afirmaţia „România se construieşte azi" aduce în prim-plan necesitatea corespondenţei dintre formele de manifestare ale artei şi spiritul tehnologiei moderne, evitând astfel „anacronismele", numite metaforic „stafiile care tremură de lumină". Noua epocă trebuie să lase în urmă trecutul („bizantinismul", „ludovicismul") pentru a putea crea un viitor.

Exclamaţia retorică **finală**, „Să ne ucidem morţii!", se referă tocmai la necesitatea depăşirii modelelor artistice consacrate în favoarea înnoirii depline a artelor. „Manifestul" se opune astfel vehement, chiar prin negaţie totală, atitudinii conservatoare în domeniul frumosului, propovăduind noutatea deplină a manifestării acestuia.

Încheiere

Deşi „Manifestul" lui Vinea, adresat tinerei generaţii, nu prezintă o deosebită valoare artistică, el anunţă necesitatea apariţiei unei „poezii a viitorului", în sincronism cu arta universală.

Neomodernismul
Nichita Stănescu – autor canonic

Varianta propusă:

Elegia a doua, getica

lui Vasile Pârvan

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10
2. Demonstrează faptul *că un text poetic studiat aparține neomodernismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

1 Definirea curentului literar

Neomodernismul poetic este curentul literar reprezentat de Generația șaizecistă și se remarcă prin revenirea poeziei la adevărata ei menire, depășind literatura proletcultistă și continuând tradiția valoroasă interbelică.

Trăsăturile curentului literar

Începând cu 1960, se produce o revenire a poeziei la menirea ei firească, prin înnoirea formelor de expresie moderniste, cum ar fi limbajul ambiguu, metaforele subtile, imaginile insolite și prin îmbogățirea lor cu noi trăsături: imaginația debordantă împletită cu luciditatea, promovarea sensibilității și ironiei, formulele artistice diversificate, prezentarea universului afectiv al individului contemporan, preferința pentru discursul liric de tip confesiune, explorarea deplină a forței de expresivitate a limbajului, care devine un scop în sine, promovarea jocului de cuvinte, asocierii, uneori ilogice, a sensurilor, înlăturarea oricărui compromis tematic sau stilistic ca expresie a depășirii proletcultismului.

Nichita Stănescu este un poet reprezentativ al Generației șaizeciste, încadrându-se curentului literar neomodernism.

2 Încadrarea în epocă

Debutează în 1960, cu volumul de versuri „Sensul iubirii", urmat de o bogată activitate creatoare. Se remarcă prin originalitatea limbajului, propunând o nouă abordare a cuvântului. Criticul literar Nicolae Manolescu afirma că universul stănescian are la bază „o metafizică a concretului și o fizică a emoțiilor", dematerializând astfel concretul și materializând abstractul, alcătuind „un cosmos al vorbirii".

Construcția ideatică a liricii sale este, de multe ori, discontinuă, fiind acuzată de „ilogism", după cum afirma Șerban Cioculescu, tocmai pentru că ea reflectă eul poetic, care se dezvăluie, în mod paradoxal, prin încifrare.

Lirica stănesciană se remarcă prin crearea unui univers imaginar inedit, prin noutatea metaforei și printr-o viziune total originală asupra lumii.

3 Trăsături ale liricii

Volumul de versuri **„11 Elegii"**, apărut în 1966 și subintitulat „Cina cea de taină", alături de „antielegia" „Omul-fantă", constituie un ciclu unitar, în care fiecare dintre textele literare reprezintă apostolii biblici. Limbajul lor este ermetic și marchează o aventură existențială a eului.

Volumul „11 Elegii"

Problematica genezei „Elegiilor" stănesciene este explicată de Aurelian Titu în volumul „Antimetafizica": „Pricinile de străfund ale acestei cărți au o natură simplă și complexă totodată. Simplă în sensul că este o carte a rupturii existențiale [...] starea gălbenușului și a albușului, în situația de a alege un alt ou de var. [...] Dar pricinile cele mai valide sunt cele mai complexe pentru că ele provin dintr-o redimensionare a materialului fundamental uman, nu a trupului perisabil, ci a cuvântului imperisabil."

4
Apariție
Enunțarea temei

„Elegia a doua, getica", dedicată lui Vasile Pârvan, aparține volumului „11 Elegii". **Tema** ei este de factură existențială, prezentând setea nestăvilită a omului de a cunoaște, dar și reconcilierea „sinelui cu sine prin **cuvânt**", problematică specifică liricii stănesciene.

5
Semnificația titlului

Titlul face referire la o specie literară aparținând genului liric, prin care sentimentele, stările sufletești sunt transmise în mod direct. Cifra doi reprezintă un simbol, care înglobează noțiuni antitetice, pozitivul și negativul, masculinul și femininul, sugerând ideea de cuplu al perfecțiunii, alcătuit din contrarii, care se atrag. Completarea titlului, „getica", face referire la lucrarea istoricului Vasile Pârvan, care susține monoteismul geților și care este un model de personalitate culturală autohtonă pentru Stănescu. Poezia sa aduce completări teoriei istorice în manieră artistică. De altfel, poetul pune în lumină afinitatea sa culturală cu istoricul citat: „Modelul meu intim și fermecător l-a constituit întotdeauna destinul lui Vasile Pârvan, în care strălucirea, integritatea și patetismul omului, indiferent de cât de bântuite ar fi de tragediile lui personale, mi-au apărut a fi de natură sublimă. (...) Nu putea să lipsească din«11 Elegii» în niciun caz".

Prima elegie a ciclului este o incursiune generalizată în universul cuvântului aflat în strânsă legătură cu eul, ca materie primă și nucleu al cunoașterii în cadrul imaginarului poetic stănescian. Următoarea poezie din volum prezintă „experiențele istorice ale speciei umane în cuvânt". (Ștefania Micu)

6
Elemente de structură

În ceea ce privește structura, textul poetic este alcătuită din strofe inegale, care pot fi delimitate în **trei secvențe lirice.**

Prima dintre ele denotă o exprimare impersonală sugerată de forma verbală: „era adus și pus", „era de ajuns". Se remarcă, de asemenea, repetiția obsedantă, subtil ironică a cuvântului „zeu", o noțiune care desemnează o entitate abstractă coborâtă de fiecare dată în concret pentru a suplini o absență. Astfel, scorbura, crăpăturile din pietre, ruperea podurilor, gropile din asfalt, toate aceste imperfecțiuni, discontinuități ale realului sunt suplinite de către ființa umană prin invocarea unui element transcendental. Se produce însă exagerarea prezenței zeităților, într-un politeism dus până la extrem.

Ruptura dintre spirit și materie

Abolirea limitelor dintre planuri presupune o nouă ruptură, anume cea dintre spirit și materie, căci „zeul" invocat, scos din tiparele pur spirituale, suplinește o lipsă la nivelul materiei; omul se desparte astfel de sine, iar scindarea devine dureroasă și obsesivă. Simpla numire a divinității poate coborî spiritul în derizoriu prin neputința de a suplini pe de-a întregul elemente ale lumii terestre.

Tonalitate elegiacă

A doua secvență lirică se fundamentează pe o tonalitate explicit elegiacă, susținută prin lamentație. Se trece astfel de la planul general, la cel particular, discursul concentrându-se asupra eului, reprezentat prin mărci gramaticale specifice, anume verbe și pronume la persoana a doua, reprezentând o dedublare a eului liric.

Timpul prezent, utilizat în prima unitate strofică, este înlocuit de viitor, prin care este anticipată acțiunea umană de a abuza de cuvânt până la desființarea totală a sacralității semnificației sale.

Interiorizarea discursului liric

O rană în plan concret, „la mână sau la picior", care generează o suferință fizică, reprezintă aceeași perturbare a unei stări de echilibru, a unității primordiale umane, încercându-se refacerea ei prin intervenția unui zeu, „ca peste tot, ca pretutindeni".

Prin formularea „[...] el/ apără tot ceea ce se desparte de sine", elegia marchează o despărțire a sinelui de sine, în speranța unei restabiliri a unității inițiale, tot cu ajutorul cuvântului „zeu".

Dedublarea eului

Ultima secvență lirică debutează cu o adresare directă, imperativă, imaginată ca avertisment către un eu dedublat, reprezentat prin persoana a doua, singular și prin vocativul „luptătorule", adresat acestui reprezentant al umanității aflat în plină aventură a cunoașterii. „Ochiul" pierdut ar fi cea mai gravă ruptură în planul

realității, căci el reprezintă organul prin intermediul căruia se inițiază cunoașterea. „Zeul" împietrit care l-ar putea suplini se constituie ca o barieră în calea devenirii sale.

Renunțare la dreptul de a cunoaște

Finalul poeziei sugerează o renunțare de bunăvoie la dreptul și necesitatea de a cunoaște, în favoarea complacerii în situația de limitare a perspectivei cunoașterii: „Și chiar tu îți vei urni sufletul/ slăvindu-l ca pe străini".

7 **Limbajul artistic**

Limbajul artistic al poeziei are drept nucleu generator **metafora-simbol** devenită **laitmotiv** al poeziei, cuvântul „zeu", completată de ambiguitatea țesăturii ideatice, bazată pe frecvența metaforelor, pe alternanța timpurilor verbale, pe invocație, pe utilizarea persoanei a doua singular, pentru dedublarea eului liric.

8 **Procedee neomoderniste**

Procedeele neomoderniste, evidente încă de la lecturarea poeziei, sunt: adâncirea discursului liric în subiectiv, evidentă prin utilizarea mărcilor gramaticale ale prezenței eului liric în text, tema de factură existențială, ambiguitatea limbajului și utilizarea metaforelor inedite, crearea unui univers imaginar propriu al reprezentării abstracțiunilor în formă concretă, dar și **prozodia,** care nu respectă

9 **Elemente de prozodie**

rigorile formale; rima și măsura variază, iar ritmul se află în concordanță cu trăirile sufletești ale eului; de asemenea, este folosită tehnica modernă a ingambamentului.

10 **Încheiere**

„Elegiile alcătuiesc o nesfârșită lamentație a imperfecțiunii, tânjirea după unitatea pierdută sau imposibilă a ființei." (Lucian Raicu)

Varianta propusă: **A cincea elegie**
Tentația realului

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
2 + 3 + 4 +5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

2. Demonstrează faptul *că un text poetic studiat aparține neomodernismului.*
1 + 2 + 3 + 4 +5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10

1 Definirea curentului literar

Neomodernismul poetic este curentul literar reprezentat de Generația șaizecistă și se remarcă prin revenirea poeziei la adevărata ei menire, depășind literatura proletcultistă și continuând tradiția valoroasă interbelică.

Trăsăturile curentului

Începând cu 1960, se produce o revenire a poeziei la menirea ei firească, prin înnoirea formelor de expresie moderniste, cum ar fi limbajul ambiguu, metaforele subtile, imaginile insolite și prin îmbogățirea lor cu noi trăsături: imaginația debordantă împletită cu luciditatea, promovarea sensibilității și ironiei, formulele artistice diversificate, prezentarea universului afectiv al individului contemporan, preferința pentru discursul liric de tip confesiune, explorarea deplină a forței de expresivitate a limbajului, care devine un scop în sine, promovarea jocului de cuvinte, asocierii, uneori ilogice, a sensurilor, înlăturarea oricărui compromis tematic sau stilistic ca expresie a depășirii proletcultismului.

2 Încadrarea în epocă

Nichita Stănescu este un poet reprezentativ al Generației șaizeciste, încadrându-se curentului literar neomodernism. Debutează în 1960, cu volumul de versuri „Sensul iubirii", urmat de o bogată activitate creatoare. Se remarcă prin originalitatea limbajului, propunând o nouă abordare a cuvântului. Criticul literar Nicolae Manolescu afirma că universul stănescian are la bază „o metafizică a concretului și o fizică a emoțiilor", dematerializând astfel concretul și materializând abstractul și alcătuind „un cosmos al vorbirii".

Construcția ideatică a liricii sale este, de multe ori, discontinuă, fiind acuzată de „ilogism", după cum afirma Șerban Cioculescu, tocmai pentru că ea reflectă eul poetic, care se dezvăluie, în mod paradoxal, prin încifrare. Lirica stănesciană se remarcă prin crearea unui univers imaginar inedit, prin noutatea metaforei și printr-o viziune total originală asupra lumii.

3 Volumul „11 Elegii"

Trăsături

Volumul de versuri **„11 Elegii"**, apărut în 1966 și subintitulat „Cina cea de taină", alături de „antielegia" „Omul-fantă", constituie un ciclu unitar, în care fiecare dintre textele literare reprezintă apostolii biblici. Limbajul lor este ermetic și marchează o aventură existențială a eului.

Problematica genezei „Elegiilor" stănesciene este explicată de Aurelian Titu în volumul „Antimetafizica": „Pricinile de străfund ale acestei cărți au o natură simplă și complexă totodată. Simplă în sensul că este o carte a rupturii existențiale [...] starea gălbenușului și a albușului, în situația de a alege un alt ou de var. [...] Dar pricinile cele mai valide sunt cele mai complexe pentru că ele provin dintr-o redimensionare a materialului fundamental uman, nu a trupului perisabil, ci a cuvântului imperisabil."

4 Apariție Enunțarea temei

„A cincea elegie", subintitulată „Tentația realului", aparține volumului „11 Elegii". **Tema** ei este de factură existențială, prezentând o incursiune a spiritului în lumea realului, ca treaptă esențială a drumului cunoașterii parcurs de eul liric de-a lungul întregului volum.

5
Semnificația titlului

Titlul face referire la o specie a genului liric, prin care sentimentele și stările sufletești sunt transmise în mod direct. Subintitularea sintetizează problematica poeziei, realul ispitind eul să-l ia în stăpânire și oferindu-i, în stilul paradoxurilor specific stănesciene, o pedeapsă absurdă pentru că dezvoltă o identitate proprie.

6
Elemente de structură

Poezia este structurată în **trei secvențe lirice**: revolta realului împotriva eului liric, „procesul" organizat ad-hoc la „tribunalul" lumii materiale, soldat cu o condamnare absurdă a conștiinței, identificarea eului cu realul.

Incipitul poeziei este reprezentat de o constatare firească a eului, sugerat în text printr-o marcă gramaticală specifică, anume verbul la persoana întâi, singular, forma negativă, prin care acesta se declară conciliant în raport cu realul: „N-am fost supărat niciodată pe mere/ că sunt mere, pe frunze că sunt frunze,/ pe umbră că e umbră, pe păsări că sunt păsări.".

Revolta realului împotriva eului liric

În mod paradoxal, acestei reconcilieri cu identitatea realului îi corespunde o reacție conflictuală din partea elementelor acestuia, „merele", „frunzele", „umbra", „păsările", enumerația lor fiind o sugestie metonimică a întregului, a universului exterior. Ele sunt personificate și organizează o adevărată revoltă, cu un fundament absurd, dincolo de care este evident refuzul realului de a accepta identitatea individului.

A doua secvență lirică prezintă derularea unui scenariu absurd, care urmează, la nivel metaforic, pașii unei adevărate proceduri judecătorești evidentă și la nivel semantic prin folosirea unor termeni specifici, precum „tribunal", „condamnat", „sentințe", „acte de acuzare", „penitențe".

„Procesul" lumii materiale

Eul este condamnat de materie pentru că există, ca și conștiința, independent de ea. Logica unui proces firesc de la care pornește discursul liric este abolită, prin incriminarea firescului existenței umane: „Iată-mă condamnat pentru neștiință,/ pentru plictiseală, pentru neliniște,/ pentru nemișcare.".

Încercarea de a înțelege sentința nedreaptă eșuează, iar eșecul este o sursă a dezamăgirii. Această „stare de spirit" de incapacitate personală de conciliere cu realul, fie el și absurd, marchează un nou conflict, de această dată interior, între individ și sine. Ruptura de real produce o scindare iminentă la nivelul conștiinței.

Ispășirea pedepsei

Ultima secvență lirică enunță ispășirea pedepsei, anume așteptarea în sensul unei plieri silite pe elementele realului, pierderea propriei identități și identificarea cu „merele", „frunzele", „umbra", „păsările".

7
Limbajul artistic

Limbajul artistic se fundamentează pe recurența metaforei: „tribunalul frunzelor", „tribunalul umbrelor", „limba sâmburilor", „o încordare a înțelesurilor". Elementele realului, „merele", „frunzele", „umbrele", „păsările", sunt enumerate și personificate și acționează ca un complet de judecată într-un „tribunal", imaginat la modul metaforic. Mai apar în text epitete, „rotunde", „aeriene", „subțiri, răcoroase", „gri", „perpetuă", enumerația, inversiunea, repetiția, toate acestea conferind ambiguitate limbajului poetic.

8
Procedee neomoderniste

9
Elemente de prozodie

Procedeele neomoderniste, evidente încă de la lecturarea poeziei, sunt: adâncirea discursului liric în subiectiv, evidentă prin prezența mărcilor gramaticale ale prezenței eului liric în text, tema de factură existențială, ambiguitatea limbajului și utilizarea metaforelor inedite, crearea unui univers imaginar propriu al reprezentării abstracțiunilor în formă concretă și **prozodia**, care nu respectă rigorile formale; rima și măsura variază, iar ritmul se află în concordanță cu trăirile sufletești ale eului; este folosită și tehnica modernă a ingambamentului.

10
Încheiere

„Elegiile alcătuiesc o nesfârșită lamentație a imperfecțiunii, tânjirea după unitatea pierdută sau imposibilă a ființei.". (Lucian Raicu)

Varianta propusă: Către Galateea

1. Evidenţiază *tema şi viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

2. Demonstrează faptul că *un text poetic studiat aparţine neomodernismului.*
1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1 Definirea curentului literar

Neomodernismul poetic este curentul literar reprezentat de Generaţia şaizecistă şi se remarcă prin revenirea poeziei la adevărata ei menire, depăşind literatura proletcultistă şi continuând tradiţia valoroasă interbelică. Începând cu 1960, se produce o revenire a poeziei la menirea ei firească, prin înnoirea formelor de expresie moderniste, cum ar fi limbajul ambiguu, metaforele subtile, imaginile insolite şi prin îmbogăţirea lor cu noi trăsături: imaginaţia debordantă împletită cu luciditatea, promovarea sensibilităţii şi ironiei, formulele artistice diversificate, prezentarea universului afectiv al individului contemporan, preferinţa pentru discursul liric de tip confesiune, explorarea deplină a forţei de expresivitate a limbajului, care devine un scop în sine, promovarea jocului de cuvinte, asocierii, uneori ilogice, a sensurilor, înlăturarea oricărui compromis tematic sau stilistic ca expresie a depăşirii proletcultismului.

2 Încadrarea în epocă

Nichita Stănescu este un poet reprezentativ al Generaţiei şaizeciste, încadrându-se curentului literar neomodernism. El debutează în 1960, cu volumul de versuri „Sensul iubirii", urmat de o bogată activitate creatoare. Se remarcă prin originalitatea limbajului, propunând o nouă abordare a cuvântului. Criticul literar Nicolae Manolescu afirma că universul stănescian are la bază „o metafizică a concretului şi o fizică a emoţiilor", dematerializând astfel concretul şi materializând abstractul şi alcătuind „un cosmos al vorbirii".

Tematica poemelor

Construcţia ideatică a liricii sale este, de multe ori, discontinuă, fiind acuzată de „ilogism", după cum afirma Şerban Cioculescu, tocmai pentru că ea reflectă eul poetic, care se dezvăluie, în mod paradoxal, prin încifrare. Lirica stănesciană se remarcă prin crearea unui univers imaginar inedit, prin noutatea metaforei şi printr-o viziune total originală asupra lumii.

3 Enunţarea temei

Poezia „Către Galateea" aparţine volumului de versuri intitulat „Dreptul la timp", apărut în 1965. **Tema** ei admite două accepţiuni: **artă poetică**, în care este prezentat creatorul în raport cu opera sa, şi **poezie de dragoste**, sub forma unui elogiu adresat persoanei iubite.

Creaţia lirică se fundamentează pe cunoscutul mit al lui Pygmalion, îndrăgostit de creaţia sa, Galateea, la care face referire **titlul** poeziei, construită ca o confesiune a sinelui, un monolog adresat fiinţei unice.

4 Geneză

Numele ei face trimitere la interpreterea în manieră originală a **mitului lui Pygmalion**, sculptorul care s-a îndrăgostit de statuia de fildeş pe care însuşi o făurise şi care întruchipa un personaj feminin, numit Galateea. Mitul ilustrează procesul idealizării propriei creaţii, pentru care personajul masculin este atât creator, cât şi receptor, dar dezvăluie, în acelaşi timp, latura narcisistă a artistului. Idealul fiecăruia este rezultatul unor reprezentări interne imposibil de găsit în exterior; de aceea, Pygmalion o modelează pe Galateea conform propriilor sale dorinţe, ea întruchipând perfecţiunea, care îl subjuga pe deplin pe artist.

Poezia stănesciană este concepută ca un cântec de slavă al iubirii şi, implicit, al creaţiei. Stănescu reface mitul, transferându-i semnificaţia din timpul arhaic către prezent, slăvind, de fapt, perfecţiunea în artă, identificabilă cu prototipul iubitei ideale. Artistul îşi atribuie astfel puteri demiurgice, câştigând, prin creaţie „dreptul la timp".

5
Ideea centrală

Ea este alcătuită din trei unităţi strofice, prima având şapte versuri, iar următoarele două, câte nouă versuri, care corespund secvenţelor lirice, construite pe baza simetriei: fiecare dintre ele debutează cu o marcă a prezenţei eului liric în text, anume verbul de cunoaştere, „ştiu", şi se încheie cu laitmotivul naşterii. Între cele două granițe se desfăşoară o aventură iniţiatică unică, care cuprinde întreg universul supus creaţiei.

6
Elemente de construcţie

Prima secvenţă lirică se constituie ca o adresare directă către iubita-creaţie şi are drept incipit verbul „a şti", la persoana întâi, singular, marcând capacitatea absolută a creatorului de a o cunoaşte. Eul liric, precum Demiurgul, este omniscient în raport cu opera sa, cunoscând întregul univers pe care aceasta îl defineşte, alcătuit din elemente concrete îmbinate cu abstracţiuni: „toate timpurile, toate mişcările, toate parfumurile/ şi umbra ta, şi tăcerile tale, şi sânul tău/ ce cutremur au şi ce culoare anume,/ şi mersul tău,/ şi melancolia ta, şi sprâncenele tale,/ şi bluza ta, şi inelul tău, şi secundă".

Ipostaza demiurgică

Situaţia privilegiată de a cunoaşte totul în raport cu iubita-creaţie, dincolo de spaţiu şi timp, generează implorarea acesteia de a redefini sensul iniţial al existenţei lui. Gestul îngenuncherii pe piatră denotă suferinţa celui care doreşte să fie născut de către propria sa creaţie: „genunchiul mi-l pun în pietre/ şi mă rog de tine,/ naşte-mă". Simbolul pietrei care ascunde capodopera este recurent în lirica stănesciană, exemplificând capacitatea profundă a autorului de a materializa abstractul.

În cea de-a doua secvenţă lirică se produce o amplificare a cunoaşterii, generată de lărgirea universului creaţiei, care devine atotcuprinzătoare. Procesul cunoaşterii prin iubire dă naştere unei fiinţe feminine care poate fi identificată atât cu elemente cunoscute, cât şi cu cele neinventate încă: „ştiu tot ce e mai departe de tine,/ atât de departe, încât nu mai există aproape -/ după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea... / şi tot ce e dincolo de ele,/ şi atât de departe, încât nu mai are nici nume." Pornind de la noţiuni familiare, creatorul ajunge la denumiri paradoxale, alcătuite într-un limbaj specific stănescian. Astfel, cunoaşterea se întoarce la origini, la începuturile lumii, la ideea de increat, care precede cuvântul. Finalul secvenţei reia motivul pietrei-altar de rugăciune pentru eu, care tinde să se identifice, prin comuniune, cu materia personificată.

Amplificarea cunoaşterii

Ultima secvenţă lirică continuă monologul adresat prin aceeaşi atitudine demiurgică faţă de femeia-creaţie, prin îmbinarea particularului cu generalul. Iubita devine o reproducere a macrocosmosului în planul uman. Astfel, se derulează un proces de cedare a specificului între aceasta şi universul înconjurător, elementele naturii, „copacii", „râurile", devenind, metaforic, părţi componente ale trupului ei şi proiectând-o în eternitate: „ştiu tot ceea ce tu nu ştii niciodată, din tine./ Bătaia inimii care urmează bătăii ce-o auzi,/ sfârşitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui/ copacii - umbre de lemn ale vinelor tale,/ râurile - mişcătoare umbre ale sângelui tău".

Idealizarea iubitei-creaţie

Gestul îngenuncherii pe altarul creaţiei se modifică semnificativ prin identificarea eului creator cu piatra însufleţită: „şi pietrele, pietrele - umbre de piatră ale genunchiului meu,/ pe care mi-l plec în faţa ta şi mă rog de tine,/ naşte-mă. Naşte-mă." Repetarea cererii cu valoare de imperativ, „naşte-mă", accentuează dorinţa eului de a renaşte prin intermediul creaţiei sale cu valoare perenă.

Nucleul ideatic al poeziei este reprezentat de paradoxul naşterii creatorului prin intermediul creaţiei şi reliefează comuniunea puternică între cei doi, care alcătuiesc o unitate indestructibilă, renăscându-se unul pe celălalt la infinit.

Poezia devine astfel un elogiu închinat iubirii - cale de cunoaştere, singura modalitate prin care spiritul poate atinge nemurirea.

7 Procedee neomoderniste

Procedeele neomoderniste prin care se remarcă poezia sunt: adâncirea lirismului în subiectiv, tematica existenţială, ambiguitatea limbajului, metaforele insolite, actualizarea mitului creatorului, viziunea originală asupra creaţiei, dar şi prozodia.

8 Limbajul artistic

Limbajul artistic este redat de prezenţa metaforelor surprinzătoare, uneori paradoxale: „după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea", „copacii - umbre de lemn ale vinelor tale,/ râurile - mişcătoare umbre ale sângelui tău/ şi pietrele, pietrele - umbre de piatră ale genunchiului meu". La nivelul întregii poezii este evidentă gradaţia ascendentă, prin acumularea elementelor până la accentuarea rugii finale cu valoare imperativă.

Elemente de prozodie

Prozodia se află în concordanţă cu ideea centrală a poeziei, anume relaţia indestructibilă dintre creator şi opera sa. Astfel, strofele sunt inegale, versurile sunt libere, iar măsura şi ritmul variază.

9 Încheiere

„Către Galateea" este o artă poetică în care „artistul cunoaşte («ştie»), iar opera naşte totul - copacii, râul, pietrele - lumea înconjurătoare numai prin intermediul artistului care se oferă ca model lumii umanizând-o, jertfindu-se pentru a face piatra să-i semene." (Ştefania Micu)

Neomodernismul
Nichita Stănescu – autor canonic

Varianta propusă: Poveste sentimentală

1. Evidențiază *tema și viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 +5 + 6 + 7 + 8 +9
2. Demonstrează faptul *că un text poetic studiat aparține neomodernismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 +5 + 6 + 7 + 8 +9

1
Definirea curentului literar

Neomodernismul poetic este curentul literar reprezentat de Generația șaizecistă și se remarcă prin revenirea poeziei la adevărata ei menire, depășind literatura proletcultistă și continuând tradiția valoroasă interbelică.

Trăsături ale curentului

Începând cu 1960, se produce o revenire a poeziei la lirism, prin înnoirea formelor de expresie moderniste, cum ar fi limbajul ambiguu, metaforele subtile, imaginile insolite și prin îmbogățirea lor cu noi trăsături: imaginația debordantă împletită cu luciditatea, promovarea sensibilității și ironiei, formulele artistice diversificate, prezentarea universului afectiv al individului contemporan, preferința pentru discursul liric de tip confesiune, explorarea deplină a forței de expresivitate a limbajului, care devine un scop în sine, promovarea jocului de cuvinte, asocierii, uneori ilogice, a sensurilor, înlăturarea oricărui compromis tematic sau stilistic ca expresie a depășirii proletcultismului.

2
Încadrarea în epocă

Nichita Stănescu este un poet reprezentativ al Generației șaizeciste, aparținând literaturii postbelice și încadrându-se curentului literar neomodernism. El debutează în 1960, cu volumul de versuri „Sensul iubirii", urmat de o bogată activitate creatoare. Se remarcă prin originalitatea limbajului, propunând o nouă abordare a cuvântului. Criticul literar Nicolae Manolescu afirma că universul stănescian are la bază „o metafizică a concretului și o fizică a emoțiilor", dematerializând astfel concretul și materializând abstractul și alcătuind „un cosmos al vorbirii".

Trăsături ale liricii

Construcția ideatică a liricii sale este, de multe ori, discontinuă, fiind acuzată de „ilogism", după cum afirma Șerban Cioculescu, tocmai pentru că ea reflectă eul poetic, care se dezvăluie, în mod paradoxal, prin încifrare. Lirica stănesciană se remarcă prin crearea unui univers imaginar inedit, prin noutatea metaforei și printr-o viziune total originală asupra lumii.

3
Apariție

Poezia **„Poveste sentimentală"** face parte din cel de-al doilea volum de versuri stănescian, intitulat „O viziune a sentimentelor", publicat în 1964. Apariția acestuia inițiază o aventură a cunoașterii totale, pe cale senzorială. Noțiunea abstractă, iubirea, coboară în concret, devenind palpabilă. Ștefania Micu afrma că „Nichita Stănescu este la noi primul poet al sentimentului lucid, al exprimării premeditate a stării de fericire conștientă".

4
Enunțarea temei

Tema poeziei este iubirea, sentiment care, prin cuvânt, poate iniția o cosmogonie. Textul liric se constituie ca o **meditație** asupra iubirii și asupra cuvântului.

5
Semnificația titlului

Titlul proiectează discursul liric în imaginar, sugerat de cuvântul „poveste", și sintetizează ideea centrală, anume capacitatea pe care o au sentimentele de a instaura un univers aparte.

Poezia este alcătuită din **optsprezece versuri**, care pot fi structurate în **trei secvențe lirice**.

6
Elemente de structură

Incipitul textului, introdus prin locuțiunea adverbială „pe urmă", oferă impresia continuării unui discurs anterior, pe tema iubirii, și prezintă un moment de maximă intensitate a poveștii de dragoste: „Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des." Această **primă secvență** se axează pe prezența a două ipostaze lirice, numite „eu" și „tu", prin mărci pronominale specifice; aceste ipostaze par a reface starea de

Ipostaze lirice

grație a iubirii cuplului primordial. Îndrăgostiții trăiesc o aventură **ontologică**, plasându-se de o parte și de cealaltă a timpului coborât în concret și manifestând intenția de a-l transforma într-o coordonată subiectivă propice apropierii eterne dintre cele două principii: „Eu stăteam la o margine-a orei,/ tu - la cealaltă". Comparația inedită „ca două toarte de amforă" face o trimitere subtilă către Antichitate și către originile omenirii și totodată exprimă ideea formării unui cuplu indestructibil, ca și cel adamic.

Cuplul primordial

A doua secvență lirică se axează pe valențele afective ale comunicării dintre îndrăgostiți prin intermediul cuvântului, un motiv specific al liricii stănesciene. Distanța imaginară dintre „el" și „ea" este abolită prin posibilitatea de a folosi acest vehicul de comunicare, prin care cei doi își împărtășesc gândurile. Acesta devine laitmotivul poeziei, ca axă generatoare a noului univers al iubirii spirituale. Coborât în concret, se constituie ca principiu de bază al creației, liantul dintre cunoaștere la nivelul aparenței, al privirii, care tinde către esență, prin comunicarea la nivel sufletesc.

Motivul cuvântului

Eul liric, copleșit de emoția unei stări de spirit unice, potențate prin cuvânt, se ancorează puternic în realitate, luând-o în stăpânire și subordonând-o fanteziei, prin percepția exactă a efectelor concrete ale vorbelor, capabile să încline iarba în cădere: „îmi lăsam un genunchi,/ iar cotul mi-înfigeam în pământ". Contemplația este starea prielnică unei noi geneze aflate sub semnul iubirii. Ampla comparație sugestivă, „să privesc iarba-nclinată/ de căderea vreunui cuvânt,/ ca pe sub laba unui leu alergând", are la bază un procedeu recurent în lirica stănesciană, anume capacitatea imaginativă de a coborî abstractul în concret.

Coborârea abstractului în concret

În cea de-a treia secvență, „cuvintele", precum păsările, traversează distanța dintre îndrăgostiți, anulând-o la nivel spiritual, iar împlinirea sentimentelor prin intermediul acestora le conferă celor doi forța primară de a reface geneza universului. Ele se află astfel în relație cu Logosul biblic, creând o lume nouă, populată de El și Ea, membrii cuplului etern, care fundamentează originea omenirii: „și cu cât te iubeam mai mult, cu atât/ repetau, într-un vârtej aproape văzut,/ structura materiei, de la-nceput.". Universul creat prin puterea cuvântului, izvorât din iubirea eternă, capătă caracter de generalitate exprimând capacitatea umană de a crea teritorii imaginare proprii.

Refacerea genezei universului

În ansamblu, poezia este un discurs liric cu accente epice, sugerate de cuvântul „poveste", din titlu, care proiectează în imaginație procesul comunicării prin cuvânt.

7 Procedee neomoderniste

Procedeele neomoderniste, evidente încă de la lecturarea poeziei, sunt: adâncirea discursului liric în subiectiv, evidentă prin utilizarea mărcilor gramaticale ale prezenței eului liric în text, tema de factură existențială a iubirii-creație, ambiguitatea limbajului și utilizarea metaforelor inedite, crearea unui univers imaginar propriu al reprezentării abstracțiunilor în formă concretă și prozodia.

8 Limbajul artistic

Din punctul de vedere al **limbajului artistic**, se remarcă forța de sugestie a metaforei („toarte de amforă", „stăteam la o margine-a orei", „Vârtejul lor putea fi aproape zărit", „căderea vreunui cuvânt", „într-un vârtej aproape văzut"), precum și comparația amplă, prin care abstractul coboară în concret.

9 Încheiere

Reprezentant al generației sale, Nichita Stănescu se definește prin creație, pe care o consideră esența vieții, afirmând că „poezia nu este numai artă, este însăși viața, însuși sufletul vieții", iar criticul literar Eugen Simion considera lirica stănesciană „poezia poeziei", remarcă prin care se accentuează interiorizarea profundă a stării de grație a creatorului.

Neomodernismul
Nichita Stănescu – autor canonic

Varianta propusă: **Cu o uşoară nostalgie**

1. Evidenţiază *tema şi viziunea despre lume* într-un text poetic studiat.
   2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9
2. Demonstrează faptul *că un text poetic studiat aparţine neomodernismului.*
   1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9

1 Definirea curentului literar

Neomodernismul poetic este curentul literar reprezentat de Generaţia şaizecistă şi se remarcă prin revenirea poeziei la adevărata ei menire, depăşind literatura proletcultistă şi continuând tradiţia valoroasă interbelică.

Trăsăturile curentului

Începând cu 1960, se produce o revenire a poeziei la lirism, prin înnoirea formelor de expresie moderniste, cum ar fi limbajul ambiguu, metaforele subtile, imaginile insolite şi prin îmbogăţirea lor cu noi trăsături: imaginaţia debordantă împletită cu luciditatea, promovarea sensibilităţii şi ironiei, formulele artistice diversificate, prezentarea universului afectiv al individului contemporan, preferinţa pentru discursul liric de tip confesiune, explorarea deplină a forţei de expresivitate a limbajului, care devine un scop în sine, promovarea jocului de cuvinte, asocierii, uneori ilogice, a sensurilor, înlăturarea oricărui compromis tematic sau stilistic ca expresie a depăşirii proletcultismului.

2 Încadrarea în epocă

Nichita Stănescu este un poet reprezentativ al Generaţiei şaizeciste, aparţinând literaturii postbelice şi încadrându-se curentului literar neomodernism. El debutează în 1960, cu volumul de versuri „Sensul iubirii", urmat de o bogată activitate creatoare. Se remarcă prin originalitatea limbajului, propunând o nouă abordare a cuvântului. Criticul literar Nicolae Manolescu afirma că universul stănescian are la bază „o metafizică a concretului şi o fizică a emoţiilor", dematerializând astfel concretul şi materializând abstractul şi alcătuind „un cosmos al vorbirii".

Trăsături ale liricii

Construcţia ideatică a liricii sale este, de multe ori, discontinuă, fiind acuzată de „ilogism", după cum afirma Şerban Cioculescu, tocmai pentru că ea reflectă eul poetic, care se dezvăluie, în mod paradoxal, prin încifrare. Lirica stănesciană se remarcă prin crearea unui univers imaginar inedit, prin noutatea metaforei şi printr-o viziune total originală asupra lumii.

3 Apariţie

Poezia **„Cu o uşoară nostalgie"** aparţine celui de-al doilea volum de versuri stănescian, intitulat „O viziune a sentimentelor", publicat în 1964. Apariţia acestuia iniţiază o aventură a cunoaşterii totale, pe cale senzorială. Noţiunea abstractă, iubirea, coboară în concret, devenind palpabilă. Ştefania Micu afrma că „Nichita Stănescu este la noi primul poet al sentimentului lucid, al exprimării premeditate a stării de fericire conştientă".

4 Enunţarea temei

Poezia se constituie ca o prezentare subiectivă a vârstei fericite, aceea a tinereţii şi a primelor elanuri sufleteşti, „vârsta de maximă revelaţie" sau „adolescenţa sufletească", aşa cum însuşi o definea autorul. Ea este rememorată prin prisma omului matur şi de aceea capătă accente nostalgice. **Tema** poeziei este, aşadar, adolescenţa, starea de graţie a descoperirii lumii înconjurătoare.

5 Semnificaţia titlului

Titlul sintetizează ideea centrală a textului, cu care se află într-o strânsă legătură şi exprimă sentimentul de melancolie declanşat de amintirea vârstei adolescenţei. Epitetul „uşoară", antepus nucleului nominal, conferă o notă de resemnare în raport cu trecerea implacabilă a timpului.

6 Elemente de structură

Poezia este alcătuită din **trei unități strofice, două catrene și un c**[illegible] **secvențe lirice** și poate fi structurată pe **două planuri: trecutul subiectiv al rememor**[illegible], marcat morfologic prin utilizarea timpului imperfect și planul **prezentului nostalgic.**

În **incipitul** poeziei sunt utilizate corelativele „cu cât... cu atât", **prin care se** marchează o relație de simultaneitate între două fenomene **antitetice: „Cu cât** se-nsera peste arborii rari,/ cu atât începeau să lumineze **mai tare/ inimile noastre de** hoinari". În mod paradoxal, prin intermediul metaforei, înserarea **din planul exterior,** obiectiv, implică o iluminare a sufletului, a planului interior, **subiectiv.** Înseninarea spirituală este, de fapt, rezultatul traversării unei stări de grație, **specifică „vârstei de** aur a dragostei", definită prin ancorarea profundă în ideal. Pronumele **posesiv de** persoana întâi, plural, este o marcă gramaticală a **prezenței eului liric în text, eu** integrat însă unei colectivități, anume aceea a tinerilor, **definiți prin apelativul „hoinari"** și printr-o sintagmă metaforică, „căutătorii pietrei filosofale". În sens **denotativ, „piatra** filosofală" este o substanță legendară cu ajutorul căreia alchimiștii pretindeau că pot transforma metalele inferioare în aur. De asemenea, era considerată și panaceu, licoare care avea puterea de a vindeca toate bolile și de a dărui tinerețe veșnică. În textul poetic, aceasta reprezintă un simbol al permanentei regenerări, al ancorării necontenite în idealul care se constituie ca o sursă inepuizabilă a vieții.

Înseninarea spirituală

A doua secvență lirică debutează cu o generalizare accentuată prin repetiție: „totul", „absolut totul". Vârsta adolescenței, similară „pietrei filosofale", are proprietatea de a metamorfoza universul înconjurător „în aur", prin refacerea genezei acestuia și conferind materiei valențe noi, privilegiate, ancorate în eternitate. Printr-un procedeu specific stănescian, noțiunile, care țin de sfera abstractului, „cuvintele", „privirile", „aerul", coboară în concret, se materializează sub impulsul nestăvilit al vârstei; „aerul" devine astfel un teritoriu subiectiv al trăirilor intense, iar plutirea și înotul semnifică o deplasare sufletească spre aflarea idealului.

Elanul adolescenței

Cea de-a treia secvență lirică reliefează valența unui timp subiectiv, dilatat, care tinde spre nemurirea clipei, spre eternizarea stării de grație adolescentine: „Clipele erau mari ca niște lacuri/ de câmpie,/ și noi nu mai conteneam traversându-le.". Sondarea coordonatelor temporale supuse în totalitate afectului pare nesfârșită, iar „ora" personificată, coborâtă deci în concret, consimte sărbătorii sufletului, purtând „o coroană de nori, liliachie".

Eternizarea tinereții

Ultima secvență lirică este o interogație retorică, prin care se schimbă total registrul anterior, al trecutului mirific, acesta fiind înlocuit de prezentul amintirii nostalgice a eului liric: „Ți-aduci aminte suflete de-atunci, tu, gândule?". „Sufletul" și „gândul", sentimentele și rațiunea, poartă amprenta eternă a clipelor magice ale adolescenței.

Amintirea nostalgică

Poezia stănesciană „Cu o ușoară nostalgie" este reprezentativă pentru prima etapă a liricii autorului, în care amintirea timpului magic al sufletului, adolescența, deși iremediabil pierdut, nu este o „rană dureroasă", ca în următoarele volume, ci rămâne o rememorare senină a bucuriei specifice unei vârste prețioase, „de aur".

7 Procedee neomoderniste

Reperele neomoderniste ale textului sunt: adâncirea discursului liric în subiectiv, evidentă prin utilizarea mărcilor gramaticale ale prezenței eului liric în text, tema de factură existențială a adolescenței, care generează lumi noi, ambiguitatea limbajului și utilizarea metaforelor inedite, crearea unui univers imaginar propriu al reprezentării abstracțiunilor în formă concretă, utilizarea simbolului cultural al „pietrei filosofale" și prozodia inovatoare.

8 Limbajul artistic

Din punctul de vedere al **limbajului artistic,** se remarcă prezența metaforei, care, alături de celelalte figuri de stil, conferă textului poetic ambiguitate. Cele două coordonate ale timpului, subiectiv și obiectiv, sunt marcate morfologic prin timpuri verbale, imperfectul și prezentul.

9 Încheiere

Referitor la lirica stănesciană de tinerețe, criticul literar Daniel Dumitriu subliniază conexiunea profundă dintre amintirea adolescenței, iubire și creație: „Descoperind «vârsta de aur a dragostei», Nichita Stănescu descoperă «vârsta de aur a cuvântului» și, implicit, a poeziei.".

Varianta propusă:

Vis cu bufon

Definirea curentului literar

Neomodernismul poetic este curentul literar reprezentat de Generaţia şaizecistă şi se remarcă prin revenirea poeziei la adevărata ei menire, depăşind literatura proletcultistă şi continuând tradiţia valoroasă interbelică.

Trăsăturile curentului

Începând cu 1960, se produce o revenire a poeziei la lirism, prin înnoirea formelor de expresie moderniste, cum ar fi limbajul ambiguu, metaforele subtile, imaginile insolite şi prin îmbogăţirea lor cu noi trăsături: imaginaţia debordantă împletită cu luciditatea, promovarea sensibilităţii şi ironiei, formulele artistice diversificate, prezentarea universului afectiv al individului contemporan, preferinţa pentru discursul liric de tip confesiune, explorarea deplină a forţei de expresivitate a limbajului, care devine un scop în sine, promovarea jocului de cuvinte, asocierii, uneori ilogice, a sensurilor, înlăturarea oricărui compromis tematic sau stilistic ca expresie a depăşirii proletcultismului.

Încadrarea în epocă

Originar din sudul Basarabiei, **Leonid Dimov** aparţine literaturii române postbelice, integrându-se Grupului oniric, constituit spontan, în 1970. Coordonatele liricii sale exprimă intenţia de a reordona lumea înconjurătoare după legile visului, remarcându-se prin lipsa logicii şi originalitate absolută.

Apariţie

Ideea centrală

Încadrarea într-o tipologie

Poezia **„Vis cu bufon"** aparţine volumului „Carte de vise", păstrând coordonatele onirice ale liricii lui Dimov. Visul, înlănţuirea de imagini din timpul somnului, care oferă o compensaţie întâmplărilor sau gândurilor din starea de veghe, devine realitate; imaginarul ia astfel locul realului. „Bufonul", figura centrală a poeziei, poate corespunde, în contingent, poetului, creatorului de artă, capabil să înnobileze spiritul uman; astfel, poezia se încadrează **artelor poetice.**

Elemente de structură

Poezia are **trei secvenţe lirice** prin intermediul cărora cititorul e introdus în lumea discontinuă, plină de inadvertenţe, proprie **imaginarului poetic**: prezentarea amănunţită a cadrului aventurii onirice, aventura propriu-zisă sau „visul cu bufon", urmările benefice ale acestei apariţii bizare.

Incipitul poeziei fixează **coordonatele temporală** („în laptele dimineţii") şi **spaţială** („oraşul climateric, cu însuşiri alpestre"). De la cadrul general se trece la focalizarea pe detalii: cofetăria, vitrinele înţesate cu prăjituri. „Explozia" acestora din urmă trădează o poftă nestăvilită de dulciuri, imposibil de satisfăcut deoarece acestea „piereau într-un glob de lumină" colorat în funcţie de tipul de prăjitură: „de ciocolată", „de căpşuni" sau „cu fistic". Cromatica acestora variază de la întunecat către roz, verde şi galben, marcând evoluţia de la coşmar către o împlinire onirică.

Imaginea visului

A doua secvenţă lirică se deschide cu pronumele personal de persoana întâi „eu", **marcă a prezenţei eului liric** în text, completată de persoana întâi a verbului („mă gândeam"). Discursul devine **subiectiv**, iar gândurile triste, „la moarte", sunt o urmare a imposibilităţii de a devora minunile dulci prezentate anterior. Dominanta vizuală este completată de cea auditivă: **starea de reverie** a eului liric creează o altă compensaţie imaginară, introdusă prin clinchete de clopoţei. „Bufonul unui rege mort cu zile" este o plăsmuire a fanteziei, un alter-ego pentru cel care meditează la probleme existenţiale.

Starea de reverie a eului liric

Apariţia bufonului

Apariţia stranie este prezentată detaliat: un bufon confecţionat din catifea, „un vulpoi de cârpă", o întruchipare a obiectualităţii şi totuşi, paradoxal şi metaforic, „o filosofie", reprezentând complexitatea. Deşi în aparenţă nu prezintă niciun fel de importanţă, în esenţă el este indispensabil lumii, care doar „se făcea" că nu-l ştie.

Acțiunile lui par simple giumbușlucuri: „se strâmbă-n spate", „**presăra boare** tulbure pe lingurițele plate"; totuși, bufonul e capabil să creeze o stare **sufletească** unică, aceea de împlinire și de împăcare cu sine.

Efectul benefic al aventurii onirice

Ultima secvență lirică prezintă efectul benefic al aventurii onirice: compensația imposibilității inițiale de a devora prăjiturile mult-râvnite. Revine **enumerația**, particularizând tipurile de prăjituri: cataifuri, baclavale, rulade, **bezele**, **pișcoturi**. Gândul la moarte se transformă în dorința de viață concretizată în pofta hiperbolică de „dulciuri": „să mănânc în cascade", „înghițeam în neștire".

Procedeul **hiperbolizării** e folosit și în descrierea celui care nu se mai satură mâncând: „creșteam, mă umflam ca un aerostat", fiind pasibil de niște boli în ton cu alimentele ingurgitate: „bube dulci și diabet zaharat", ceea ce însă nu îi stăvilește pofta de viață. Întreg universul din vis devine un produs de cofetărie menit să „îndulcească" existența umană: „Acolo în munții limpezi în zarea zmeurie/ La masa pătrată din cofetărie".

Încheiere

Lirica lui Dimov se remarcă prin originalitatea debordantă, constituindu-se ca un vis existențial, cu obiecte mărunte prezentate detaliat, cu apariții spectaculoase, cu prezentări amănunțite de cadre, anticipând prin noutatea viziunii lirica postmodernistă.

Varianta propusă:

O motocicletă parcată sub stele

Definirea curentului literar

Postmodernismul se manifestă în literatura română începând cu Generația optzecistă exprimând un tip original de a scrie, definit de criticul literar Eugen Simion astfel: „O poezie comunicativă, biografică, realistă [...] o poezie a concretului și un limbaj care pune mare preț pe formele oralității, valorifică «prozaismul», invenția lexicală a străzii."

Trăsăturile curentului

Ideologia curentului literar cuprinde următoarele puncte esențiale: refacerea raportului cu realitatea, promovând poezia care coboară în stradă, utilizarea procedeelor tipice (colajul, intertextualitatea, metatextualitatea), renunțarea la constrângeri de factură modernistă, extinderea epicului asupra poeziei, diminuarea rolului metaforei, abordarea unei noi specii literare, anume poemul-standard optzecist, amplificarea rolului lectorului, care devine martor și colaborator al creatorului în vederea redactării textului.

Încadrarea în epocă

Mircea Cărtărescu este cel mai de seamă poet optzecist de factură postmodernistă, supranumit de către Eugen Simion, „liderul noii generații de poeți". Mediul său de inspirație este profund biografic, fiind reprezentat de realitatea înconjurătoare, pentru că „totul" poate deveni poezie. Manifestă, de asemenea, predilecție pentru poemul cuprinzător, ironic, imaginativ, care nu respectă canoanele punctuației și ortografiei.

Apariție

Poemul **„O motocicletă parcată sub stele"** face parte din volumul de versuri intitulat sugestiv „Totul" și publicat în 1985.

Semnificația titlului

Titlul său este amplu și sugerează comuniunea dintre planul obiectual, al motocicletei, „protagonista" poemului, și cel cosmic, al aspirațiilor acesteia către împlinire superioară.

Enunțarea temei

Tema creației este reprezentată de aspirația către sentimentul iubirii și imposibilitatea concilierii dintre materie și spirit.

Elemente de construcție

Amplul poem se constituie ca **un monolog al aspirației**, **ironic** și, pe alocuri, **parodic**. Este compus din **trei secvențe lirice**, redând punctul de vedere al unui vehicul personificat.

Afirmarea sinelui

Prima secvență lirică debutează ex abrupto cu afirmarea sinelui: „sunt o motocicletă parcată sub stele". Reperele spațiale trădează un mediu citadin, familiar, compus din „vitrina magazinului", „gang", „vreo două tuburi catodice ghivece cu asparagus și cactuși, rafturi de cornier înțesate de carcase de televizor, casete AGFA și cabluri". Motivul singurătății se împletește cu cel al aspirației, cosmicul „galaxiilor" se reflectă prin „oglinda retrovizoare" în planul terestru amplificând nostalgia absolutului.

Motivul singurătății

Fundamentul alegoric al poemului exprimă, în linii generale, dorința obiectului metalic de a experimenta stări sufletești specific umane, care să culmineze cu sentimentul iubirii. Interogația retorică „cum poate fi cineva liber când e facut din celule?" denotă latura trecătoare a umanului, în raport cu materialul rezistent din care aceasta este fabricată; aparenta neînțelegere derivă din inocența obiectuală în ceea ce privește eternitatea spiritului uman, care îi conferă libertate nebănuită.

Experimentarea umanului prin iubire

A doua secvență lirică prezintă metamorfozarea nostalgiei în dorința aprigă de a experimenta umanul prin iubire, motocicleta transferând în plan oniric scenariul

erotic creat ad-hoc: „mi-e sete de dragoste, dacă aş putea iubi măcar [illegible] stecker cu prelungitor din vitrina asta./ mi-aş luneca degetele pe pielea lui de plastic alb, dac-ar vrea/ şi dac-aş avea degete, dac-aş putea să trăiesc/ măcar şi în câmpul bioelectric al cactusului...".

Imposibilitatea concilierii materialului cu umanul

Ultima secvenţă lirică prezintă accente triste, reliefând suferinţa imposibilităţii de conciliere a umanului cu materialul. Previziunile sumbre asupra sfârşitului său se împletesc cu repetabilitatea destinului de o zi, în care aceasta o să-şi îndeplinească menirea; utilitatea sa practică poate echivala doar la nivel oniric cu manifestările sentimentelor umane cele mai profunde.

Procedee postmoderniste

Poemul se remarcă prin prezenţa **elementelor de factură postmodernistă,** cum ar fi: ironia, parodia, elementele onirice, alegoria, imixtiunea cuvintelor nepoetice, ortografia şi punctuaţia, care nu se încadrează normelor literare. Începutul versurilor sau substantivele proprii nu sunt scrise cu majusculă tocmai pentru a nu focaliza atenţia cititorului; poemul apare astfel ca o înşiruire de gânduri, accentul căzând pe acţiune, generată de frecvenţa verbală. Cuvintele nepoetice sunt ingenios plasate într-o **lirică a cotidianului**: „formol", „şurubelniţă", „viermi", „carcasă", „liţă", „bobine", „sârmă" etc.; utilizarea acestora accentuează valoarea de ansamblu a sensurilor denotative în detrimentul celor conotative.

Încheiere

În concluzie, poemul se încadrează „poeziei concretului", după cum nota Eugen Simion, fiind un text reprezentativ pentru lirica postmodernistă.

Varianta propusă: Ciocnirea

Definirea curentului literar

Postmodernismul se manifestă în literatura română începând cu Generaţia optzecistă exprimând un tip original de a scrie, definit de criticul literar Eugen Simion astfel: „O poezie comunicativă, biografică, realistă [...] o poezie a concretului şi un limbaj care pune mare preţ pe formele oralităţii, valorifică «prozaismul», invenţia lexicală a străzii."

Trăsături ale curentului

Ideologia curentului literar cuprinde următoarele puncte esenţiale: refacerea raportului cu realitatea, promovând poezia care coboară în stradă, utilizarea procedeelor tipice (colajul, intertextualitatea, metatextualitatea), renunţarea la constrângeri de factură modernistă, extinderea epicului asupra poeziei, diminuarea rolului metaforei, abordarea unei noi specii literare, anume poemul-standard optzecist, amplificarea rolului lectorului, care devine martor şi colaborator al creatorului în vederea redactării textului.

Încadrarea în epocă

Mircea Cărtărescu este cel mai de seamă poet optzecist de factură postmodernistă, supranumit de către Eugen Simion, „liderul noii generaţii de poeţi". Mediul său de inspiraţie este profund biografic, fiind reprezentat de realitatea înconjurătoare, pentru că „totul" poate deveni poezie. Manifestă, de asemenea, predilecţie pentru poemul cuprinzător, ironic, imaginativ, care nu respectă canoanele punctuaţiei şi ortografiei.

Enunţarea temei

Poemul **„Ciocnirea"** aparţine volumului „Totul", publicat în 1985. **Tema** acestuia este **iubirea**, contopirea celor doi îndrăgostiţi într-o singură fiinţă, amintind de motivul androginului.

Semnificaţia titlului

Titlul este frapant şi denumeşte metaforic momentul care anticipează comuniunea perfectă dintre el şi ea, membrii cuplului, prin care se atinge perfecţiunea.

Elemente de construcţie

Poemul are o **structură epică amplă**, care prezintă o realitate distorsionată în manieră metaforică. Dorinţa de comunicare dintre îndrăgostiţi poate învinge orice obstacol, poate sfida legile logicii, poate replămădi universul înconjurător. Cadrul aventurii erotice este Bucureştiul, un spaţiu real proiectat în imaginar.

Discursul liric debutează ex abrupto, cu literă mică, printr-o referinţă temporară vagă: „într-un târziu", ceea ce denotă faptul că dorinţa de comunicare cu iubita este mult anterioară punerii ei în practică. Telefonul, cel mai la îndemână mijloc de a comunica al epocii contemporane, este personificat: „telefonul murise/ receptorul duhnea a formol". Din cauză că legătura stabilită prin intermediul său cu lumea exterioară este precară şi obiectul în sine fusese nefolosit, utilizarea sa imediată e imposibilă. **Eul liric** încearcă o restabilire a legăturii cu lumea exterioară într-un mod cât se poate de banal, cu ajutorul şurubelniţei. Viermii, păianjenii şi furnicile, vietăţile care populează spaţiul imaginar, reprezintă degradarea iremediabilă a singurului mijloc de comunicare cu persoana iubită.

În mod ingenios şi în planul fanteziei, eul liric se foloseşte de „şnurul împletit" al telefonului pentru a apropia cartierul ei de cartierul lui. Spaţiul familiar, reprezentat de locuri cunoscute din Bucureşti („c. a. rosetti", „consiliul popular", „foişorul de foc", „strada latină"), este modificat după bunul plac al îndrăgostitului a cărui putere onirică echivalează cu cea a unui Demiurg, capabil să refacă realitatea înconjurătoare.

„Ciocnirea" dintre cei doi se petrece fulgerător și **spectaculos**: „geamurile pleznire cu zgomot"; contactul vizual este urmat de atingere până la **identificarea** unuia cu celălalt într-o comuniune perfectă: „ne-am îmbrățișat strivindu-ne buzele/ pulverizându-ne hainele, pieile, amestecându-ne inima/ mâncându-ne genele, smalțul ochilor, coastele, sângele,/ ciobindu-ne șira spinării.".

Imaginea finală, anume „păienjenii și-au făcut plase în coșul pieptului nostru", face referire la o temă literară consacrată: **iubirea care eternizează spiritele**. Cei doi – contopiți androginic într-o singură ființă – trec împreună chiar și pragul morții.

Considerații stilistice

Remarcăm **ortografia și punctuația** poemului, care nu se încadrează normelor literare. Începutul versurilor sau substantivele proprii nu sunt scrise cu majusculă tocmai pentru a nu focaliza atenția cititorului; poemul apare astfel ca o înșiruire de gânduri, accentul căzând pe acțiune, generată de frecvența verbală.

La acestea se adaugă utilizarea cuvintelor total nepoetice, ingenios plasate într-o **lirică a cotidianului**: „tuburi catodice", „cilindri", „prelungitor", „liță" etc; utilizarea acestora accentuează valoarea de ansamblu a sensurilor denotative în detrimentul celor conotative.

Încheiere

Poemul „Ciocnirea" se încadrează „poeziei concretului", a denotației, a realului, fiind reprezentativă pentru lirica postmodernistă.

Mihail Kogălniceanu - „Dacia literară”

Varianta propusă: Alexandru Lăpuşneanul

de Costache Negruzzi

Evidenţiază *ideologia Daciei literare* cu referire la unul dintre textele studiate.

Epoca paşoptistă

Perioada cuprinsă între anii 1830 şi 1860, în care s-a desfăşurat o intensă activitate culturală, este cunoscută în literatură sub denumirea de **epoca paşoptistă**. Paşoptismul are o deosebită contribuţie la dezvoltarea întregii societăţi româneşti, depinzând de un eveniment istoric marcant, anume Revoluţia de la 1848.

Această perioadă are meritul de a implementa **scrisul în limba română**, prin apariţia primelor reviste de răspândire a culturii române: „Curierul românesc”, editată de Ion Heliade-Rădulescu, „Albina românească”, apărută sub îndrumarea lui Gheorghe Asachi, „Gazeta de Transilvania”, editată de George Bariţiu.

Reprezentanţii de seamă ai acestei mişcări culturale sunt: Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Mihail Kogălniceanu, în Moldova, Ion Heliade-Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Nicolae Bălcescu, Ion Ghica, Dimitrie Bolintineanu, în Ţara Românească, Timotei Cipariu, George Bariţiu, Andrei Mureşanu, în Transilvania.

Principalul deziderat al mişcării este reprezentat de **dorinţa comună a oamenilor de cultură de a dezvolta o literatură a tuturor românilor, exprimată în limba naţională**, aspirând în vederea realizării unităţii culturale, care precede unitatea naţională. Scrierile acestei epoci marchează începutul manifestării **romantismului**, într-o manieră specifică, denumită **preromantism**, realizându-se astfel o punte importantă către universalitate.

„Dacia literară”

La 30 ianuarie 1840 apare, la Iaşi, **revista „Dacia literară”**, sub îndrumarea lui Mihail Kogălniceanu. Ea se doreşte a fi o publicaţie literar-artistică în scopul promovării tinerelor talente şi care să impună norme de departajare pentru creaţiile literare existente. Prin intermediul acestei reviste, Mihail Kogălniceanu îndreaptă pe căi noi literatura română, facilitând apariţia curentului naţional-popular, o formă particulară, autohtonă a romantismului.

„Introducţie”

Primul număr al revistei debutează cu articolul-program intitulat **„Introducţie”**, semnat de Kogălniceanu. Autorul subliniază, mai întâi, aportul valoros la dezvoltarea culturii şi literaturii, al ziarelor „Curierul românesc” (Ţara Românească) şi „Albina românescă” (Moldova) şi al suplimentului „Foaie pentru minte, inimă şi literatură” (Transilvania), dar, spune el, „tustrele au mai mult sau mai puţin o colоră locală”. Era deci necesară apariţia unei reviste care să se îndeletnicească „numai cu literatura naţională [...] fie din orice parte a Daciei”.

Coordonatele fixate de Mihail Kogălniceanu

În continuare, Kogălniceanu fixează principalele coordonate pe care le promovează revista. În primul rând, susţine **creşterea interesului pentru o literatură bazată pe „compuneri originale”**, alcătuită din creaţii româneşti „fie din orice parte a Daciei, numai să fie bune”, încurajând astfel toţi scriitorii din regiunile româneşti.

Revista luptă pentru **unitatea de limbă şi literatură** pentru toţi românii: „Aşadar foaia noastră va fi repertoriu general al literaturii româneşti, în carele, ca într-o oglindă, se vor vede scriitorii moldoveni, munteni, ardeleni, bănăţeni, bucovineni, fieştecarele cu ideile sale, cu limba sa şi cu chipul său.”.

De asemenea, **combate imitațiile** din alte literaturi pentru că „dorul imitației s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național"; **condamnă, de asemenea, traducerile mediocre**: „traducțiile nu fac o literatură", ci sunt „ucigătoare a gustului original".

Din nevoia acută de originalitate, autorul sugerează **bogate surse de inspirație autohtone: trecutul, folclorul, natura**: „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și poetice pentru ca să putem găsi și la noi sujeturi de scris...".

O idee importantă enunțată de Kogălniceanu enunța principiul de bază al **criticii literare**, valorificat ulterior, anume necesitatea unei **forme obiective** în interpretarea creațiilor artistice: „Critica noastră va fi nepărtinitoare: vom critica cartea, iar nu persoana".

Deși existența revistei a fost scurtă fiindcă în luna august 1840 printr-o „înaltă hotărâre", a fost suprimată datorită atitudinii democratice, antifeudale, ea a trăit în continuare în conștiința urmașilor, promovând opere originale create de scriitori consacrați, precum Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, Costache Negruzzi ș.a., și constituind o etapă importantă a începutului literaturii românești.

Țelul suprem al revistei: „O limbă și o literatură comună pentru toți românii" a fost împlinit pentru că noul curent literar lansat de „Dacia literară" cuprinde provinciile românești, iar literatura română cunoaște astfel un nou avânt materializat în creații originale. Chiar titlul publicației și programul ei arată că se realizase o unitate culturală înaintea celei politice.

Nuvela istorică

Ca argument pentru ideile enunțate, Mihail Kogălniceanu publică, în primul număr al revistei, **nuvela istorică „Alexandru Lăpușneanul"**, scrisă de Costache Negruzzi, afirmând următoarele: „[...] este o operă originală, este inspirată din trecutul istoric, este un model de nuvelă istorică".

- sursă de inspirație autohtonă

Aceasta are drept **sursă de inspirație istoria națională**, consemnată în cronici, în „Letopisețul Țării Moldovei", în care scriu despre domnitor Grigore Ureche și Miron Costin, dar și în culegerea de legende „O samă de cuvinte", de Ioan Neculce. Negruzzi preia, în special, informațiile despre a doua domnie a lui Alexandru Lăpușneanul (1564-1569), pe care se axează legenda a XVII-a din lucrarea lui Neculce: „Și când au purces de la Poartă cu a doa domnie, dzicu să-l fi învățat turcii să taie boierii, să-i slăbească.". Pornind de la aceste date, autorul elaborează o **creație literară originală**, cu subiect de roman.

- creație literară originală

Evenimentele majore sunt păstrate din consemnările istorice, conferind operei literare caracter veridic. Totuși, Negruzzi se abate de la model, conform cerințelor elaborării unei opere de ficțiune. Personalitatea istorică este transformată în personaj literar al unei opere profund originale, respectând deziderate enunțate de Kogălniceanu.

Nuvela are ca **temă** istoria, scriitorul prezentând artistic o perioadă agitată pentru Moldova, fixată temporal la mijlocul secolului al XVI-lea, dominată de personalitatea puternică a unui domnitor crud, care a lăsat amprente adânci asupra conștiinței poporului său. **Timpul și spațiul** acțiunii sunt bine precizate, ceea ce conferă un caracter verosimil scrierii.

Din punctul de vedere al **perspectivei narative**, scrierea se remarcă prin **obiectivitate**, naratorul este **omniscient** și prezintă evenimentele sobru, detașat, la persoana a III-a; inserează totuși **mărci ale subiectivității** dintre care se remarcă, în special, epitetele dezaprobatoare: „mârșavul curtean", „mișelul boier", „deșănțată cuvântare", „urâtul caracter".

Narațiunea se desfășoară **linear prin înlănțuirea secvențelor narative**, în ordine **cronologică**. În ceea ce privește **modurile de expunere**, predomină **dialogul**, care dramatizează acțiunea, oferind, indirect, informații asupra personajelor și înaintând acțiunea. **Narațiunea și descrierea** au o pondere mai mică în economia textului, totuși remarcăm **relatarea** faptelor întreprinse de personaj la venirea la domnie, dar și **pauzele descriptive**, prin care se individualizează personajele prin

detalii sau se prezintă amănunte semnificative despre vestimentaţie sau despre locaţii reale, cum ar fi cetatea Hotinului.

Din punct de vedere **compoziţional**, nuvela are patru capitole, care corespund **momentelor subiectului**, construite asemenea actelor unei drame, remarcându-se rigurozitatea formală de factură clasică, fiecare dintre ele purtând un motto semnificativ: **„Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu...”**, **„Ai să dai samă, doamnă!...”**, **„Capul lui Moţoc vrem...”**, **„De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu...”**. Fiecare dintre mottouri enunţă concentrat ideea centrală a capitolului.

Expoziţiunea şi intriga surprind întoarcerea lui Lăpuşneanul în Moldova, cu gândul de a-şi reocupa tronul, pierdut în urma uneltirilor boiereşti, cât şi întâlnirea memorabilă cu cei patru boieri şi enunţarea dorinţei irevocabile de a fi din nou domnitor; **desfăşurarea acţiunii** prezintă faptele reprobabile întreprinse de Lăpuşneanul pentru a se răzbuna pe boieri, dar şi intervenţia soţiei sale; **punctul culminant** constă în uciderea celor 47 de boieri şi în pedepsirea lui Moţoc, iar **deznodământul** aduce un binemeritat sfârşit al existenţei domnului tiran.

Incipitul şi finalul textului sunt succinte, apropiate fiind de stilul cronicilor. Scrierea debutează cu referiri la contextul politic care prefaţează întoarcerea lui Lăpuşneanul, marcând deja dorinţa de răzbunare a acestuia: „Iacov Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ştefan Tomşa, care acum cârmuia ţara, dar Alexandru Lăpuşneanul, după înfrângerea sa în două rânduri, de oştile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oşti turceşti şi se întorna acum să izgonească pre răpitorul Tomşa şi să-şi ia scaunul, pre care nu l-ar fi perdut, de n-ar fi fost vândut de boieri.”.

Finalul se constituie ca o concluzie obiectivă, aşteptată cu nerăbdare de cititor: „Acest fel fu sfârşitul lui Alexandru Lăpuşneanul, care lăsă o pată de sânge în istoria Moldaviei. La monastirea Slatina, zidită de el, unde e îngropat, se vede şi astăzi portretul lui şi a familiei sale.”.

În prima parte se prezintă reîntoarcerea lui Alexandru Lăpuşneanul în Moldova, cu ajutor turcesc, în vederea recâştigării tronului pierdut în urma uneltirii boierilor. Mobilul practic este dublat de cel psihologic; fire aprigă, acesta nutreşte o dorinţă puternică de răzbunare împotriva celor care îl umiliseră privându-l de dreptul de a conduce, drept pe care este sigur că îl merită. Boierii se dovedesc din nou a-i sta împotrivă, fapt evident prin întâlnirea cu reprezentanţii acestora, vornicul Moţoc, postelnicul Veveriţă, spătarii Spancioc şi Stroici, încă de când a intrat în ţară. Dialogul dintre Lăpuşneanul şi boieri trădează, încă de la început, conflictul puternic pe care se bazează nuvela. Secvenţa, construită precum actul unei opere dramatice, dezvăluie animozităţile puternice dintre cele două părţi, mascate sub o atitudine diplomatică, protocolară, la început, şi manifestată direct către finalul întrevederii.

La finalul dialogului cu cei patru, Lăpuşneanul formulează o ameninţare grea a cărei punere în practică rămâne doar o chestiune care ţine de timp: „Voi mulgeţi laptele ţării, dar au venit vremea să vă mulg şi eu pre voi. Destul, boieri!”.

Capitolul al doilea dezvăluie adevăratul caracter al protagonistului, naratorul surprinzându-l în ipostaza de domn tiran. Măsurile sale îi îngrozesc pe boieri, căci la cea mai mică abatere, adevărată sau plăsmuită, erau pedepsiţi printr-o moarte crâncenă: „Lăpuşneanul porunci să împle cu lemne toate cetăţile Moldaviei, afară de Hotin şi le arse”, „îi despoia de averi”, „îi omorea din când în când”, „la cea mai mică greşeală dregătorească, la cea mai mică plângere ce i s-arăta, capul vinovatului se spânzura în poarta curţii, cu o ţidulă vestitoare greşalei lui, adevărate sau plăsmuite şi el nu apucă să putrezească, când alt cap îi lua locul”.

Domnitorul se înconjoară de mercenari, „lefecii albanezi, şerbi, unguri, izgoniţi pentru relele lor fapte”, şi îşi pune în aplicare planul de răzbunare, la care nutrise cu atâta ardoare.

Mottoul capitolului reproduce vorbele sentenţioase ale unei văduve de boier adresate doamnei Ruxanda, în legătură directă cu nelegiuirile înfăptuite de Lăpuşneanul. Fire

sensibilă şi dreaptă, fiică de boier de viţă veche şi domnitor, rămâne orfană de mică şi este nevoită să se căsătorească cu cel care îşi dorea să câştige inima poporului, care îl stimase pe fostul domn, Petru Rareş, tatăl acesteia. Ea se vede părtaşă la nelegiuirile soţului şi este hotărâtă să-i atragă atenţia.

Dialogul dintre cei doi accentuează şi mai mult antiteza dintre personalităţile lor. Ruxanda dă dovadă de multă diplomaţie, încercând să-şi convingă soţul că puterea pe care o are trebuie folosită în scopuri nobile, nicidecum meschine, cum ar fi răzbunarea pe boieri: „O, bunul meu domn! Viteazul meu soţ! urmă ea, destul! Ajungă atâta sânge vărsat, atâte văduvii, atâta sărimani! Gândeşte că măria-ta eşti prea puternic şi că nişte săraci boieri nu-ţi pot strica. [...] Judecă că după viaţă este şi moarte şi că măria-ta eşti muritor şi ai să dai seamă!". Pentru a-şi convinge interlocutorul, ea foloseşte ameninţarea primită, pe care şi-a însuşit-o şi o consideră întemeiată. Reacţia soţului însă denotă impulsivitate, numind-o „muiere nesocotită", după care se corijează şi urzeşte inteligent un nou plan pentru a-i distrage atenţia de la faptele lui. Îi promite că va înceta omorurile, nu înainte de a-i oferi, cu sadism, „un leac de frică", premeditat deja.

Capitolul al treilea prezintă un episod dramatic al istoriei Moldovei, anume crima colectivă a lui Lăpuşneanul, înfăptuită cu ajutorul acoliţilor săi nevolnici. Ea constă în uciderea a patruzeci şi şapte de boieri, din răzbunare personală.

Atmosfera liniştită de la începutul capitolului prefaţează gravele evenimente. Lăpuşneanul apelează la un vicleşug demonic, mergând la biserică, invocând pretextul dorinţei de împăcare definitivă cu boierii. Intenţiile sale sunt previzibile, căci, deşi merge într-un locaş sfânt şi e „îmbrăcat cu toată pompa domnească", ascunde, din precauţie, „un mic junghi cu plăsele de aur" şi armură protectoare. Frica sa de confruntare derivă din cunoaşterea propriilor intenţii criminale asupra boierilor.

Aşa-zisa împăcare este sărbătorită printr-un ospăţ la curtea domnească, după slujbă, la care sunt invitaţi boierii. Cu toţii, în afară de Spancioc şi Stroici (care nu aveau încredere în domnitor), dau curs invitaţiei, dar banchetul ia o întorsătură neaşteptată pentru aceştia, transformându-se într-un adevărat măcel.

Punctul de tensiune maximă al capitolului este scena în care se prezintă antiteza dintre reacţiile lui Lăpuşneanul, care „râdea" şi cele ale lui Moţoc, speriat de moarte în confruntarea cu domnitorul, „silindu-se a râde ca să placă stăpânului", dar a cărui teamă se manifesta prin reacţii organice: „simţea părul zburlindu-i-se pe cap şi dinţii săi clănţănind". Cei doi privesc măcelul, iar Lăpuşneanul aşteaptă cu sadism momentul prielnic pentru a se răzbuna pe vornic, iar acesta îşi aşteaptă sfârşitul. Intuiţia domnitorului, născută dintr-o inteligenţă diabolică, nu dă greş, iar norodul, auzind că la curtea domnească se petrec nişte fapte grozave, se strânge la porţi, reacţionând ca un singur individ, trăsătură psihologică surprinsă magistral de autor. Nemulţumirile invocate de aceştia merită o recompensă, iar Lăpuşneanul le oferă, la cerere, capul unui boier considerat vinovatul simbolic pentru toate atrocităţile suferite de popor. Personajul colectiv este prezentat pentru prima oară în literatura română, fiind descris în amănunt; iniţial, se remarcă prin derută, căci cu toţii veniseră la curte „fără să ştie pentru ce au venit şi ce vrea", pentru ca, ulterior, să fie manipulaţi de dorinţa domnitorului de răzbunare, şi de aceea ca mulţimea să îl ceară pe Moţoc, care să ispăşească toate păcatele unei conduceri defectuoase. Deruta mulţimii se rezolvă atunci când o voce formulează o cerinţă pe placul lui Lăpuşneanul: „Capul lui Moţoc vrem...". Boierului i se pare nedrept să se sacrifice la cererea prostimii, a unor oameni simpli, însă vorbele domnitorului denotă dorinţa sa nestrămutată de a pedepsi toate uneltirile lui Moţoc, dându-i argument chiar propriile vorbe: „Proşti, dar mulţi, răspunse Lăpuşneanul cu sânge rece; să omor o mulţime de oameni pentru un om, nu ar fi păcat? Judecă dumneata singur. Du-te de mori pentru binele moşiei dumitale, cum ziceai însuţi când îmi spuneai că nu mă

vrea, nici nu mă iubeşte ţara.". După ce Moţoc este linşat de popor, mulţimea se împrăştie, ca şi când acest gest de cruzime ar fi reprezentat rezolvarea tuturor problemelor.

Cu abilitate şi cinism, Lăpuşneanul se foloseşte de popor pentru a scăpa de intrigant şi pentru a aduce linişte în rândul supuşilor, atingându-şi pe deplin scopurile propuse. Trăsăturile personajului principal ies din sfera umanului atunci când acesta construieşte, din capetele boierilor, o piramidă în funcţie de rangul lor, reprezentând „leacul de frică" pentru soţia sa. Ruxanda este copleşită de această imagine macabră, dar şi de cruzimea ieşită din comun a soţului; în contrast cu reacţia ei, Lăpuşneanul jubilează, văzându-şi răzbunarea concretizată şi duşmanii zăcând morţi. Aceste fapte îl încadrează în tipologia demonului fără cusur în rău.

Ultimul capitol prezintă sfârşitul firesc al tiranului, după încă patru ani în care nu mai omorâse niciun boier, aşa cum promisese; acesta, chinuit de „friguri", trăieşte drama neputinţei de a conduce, dublată de revolta împotriva celor care, spre a-l mai curăţa de păcate, îl călugăresc. Ameninţările sale se îndreaptă chiar împotriva propriului fiu şi a soţiei, dorindu-şi să îi omoare. În această situaţie-limită, Ruxanda şi Mitropolitul Teofan, împreună cu Spancioc şi Stroici, care veniseră să-i vegheze sfârşitul, iau decizia de a-l otrăvi, uşurându-i chinurile şi curmându-i dorinţa de a omorî.

Chinurile morţii sunt cumplite, iar cei doi boieri savurează momentele cu o bucurie sadică, amplificându-i reacţiile organice prin vorbe tăioase pedepsitoare: „Învaţă a muri, tu care ştiai numai a omorî. Şi apucându-l amândoi, îl ţineau nemişcat, uitându-se la el cu o bucurie infernală şi mustrându-l.".

Domnitorul îşi dă sfârşitul în chinuri, redate în detaliu de narator, ceea ce conferă o tentă naturalistă scrierii: „Nenorocitul domn se zvârcolea în spasmele agoniei; spume făcea la gură; dinţii îi scrâşneau şi ochii săi sângeraţi se holbaseră; o sudoare îngheţată, tristă a morţii prevestitoare, ieşea ca nişte nasturi pe obrazul lui. După un chin de jumătate de ceas, în sfârşit, îşi dete duhul în mânile călăilor săi.".

Finalul nuvelei este formulat ca o concluzie despre „o pată de sânge în istoria Moldovei", anume domnia lui Alexandru Lăpuşneanul, portretul lui de la Mănăstirea Slatina stând mărturie a unor fapte care nu vor fi niciodată uitate.

Încheiere

Nuvela lui Negruzzi, în particular, ca şi literatura paşoptistă, în general, se constituie ca o temelie solidă a artei literare româneşti, anticipând marile creaţii romantice. Punctele de reper formulate de Kogălniceanu au menirea de a institui o formă de manifestare a imaginaţiei creatoare cu specific autohton şi cu deschidere către universalitate.

Titu Maiorescu şi „Junimea"

Evidenţiază rolul lui Titu Maiorescu în impunerea unei noi direcţii în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Întemeietorii Junimii

„Momentul Junimist" în cultura română s-a constituit în ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea, după întemeierea, la Iaşi, a societăţii literare „Junimea" şi după apariţia revistei „Convorbiri literare" , la 1 martie 1867. Iniţiativa înfiinţării acestora aparţine tinerilor Petre Carp, Vasile Pogor, Teodor Rosetti, Iacob Negruzzi şi Titu Maiorescu.

Etape de manifestare

Societatea cultural-literară „Junimea" cunoaşte trei etape de manifestare. Prima dintre ele este cuprinsă între anii 1867 şi 1874, remarcându-se printr-un caracter polemic, în ceea ce priveşte limba, literatura şi cultura. Între 1874 şi 1885, se constată apariţia unei direcţii noi în domeniul literar, concretizată prin apariţia operelor de maturitate ale lui Eminescu, Creangă, Caragiale. Schimbarea specificului literar al revistei „Convorbiri literare" este evidentă în ultima sa etapă de existenţă, între 1885 şi 1944, redacţia acesteia fiind mutată la Bucureşti şi căpătând un caracter ştiinţific.

Prima acţiune junimistă constă în educarea publicului prin „prelecţiuni populare", prelegeri pe teme variate, în limbaj academic, susţinute de Titu Maiorescu.

Considerente lingvistice

În **domeniul limbii**, junimiştii în frunte cu Titu Maiorescu, cel care editează broşura „Despre scrierea limbei române", apărută în 1866, susţin: **ortografia fonetică** (scrierea sunetelor cu litere latineşti corespunzătoare), **respingerea alfabetului chirilic în favoarea celui latin, respingerea etimologismului** (păstrarea grafiei din latină care să amintească originea limbii române), **îmbogăţirea vocabularului cu neologisme din limbile romanice mai uşor adaptabile fonetic, respingerea calcului lingvistic** (copierea expresiilor din alte limbi). În 1880-1881, Academia Română aprobă toate directivele ortografice propuse de junimişti.

Considerente literare

În **domeniul literaturii**, în 1865 apare ideea alcătuirii unei antologii de poezie românească pentru elevi. Deoarece lipseau criteriile de apreciere pentru operele literare existente, Titu Maiorescu publică lucrarea **„O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867"**. Lucrarea conţine două părţi: **„Condiţiune materială"**, care se ocupă de forma poeziei şi **„Condiţiune ideală"**, tratând fondul de idei.

Diferenţiere clară între ştiinţă şi artă

Titu Maiorescu face deosebirea clară între ştiinţă şi artă, între literatură şi celelalte arte. Spre deosebire de ştiinţă, care operează cu raţionamente, arta, în general şi literatura, în special, apelează la dimensiunea sensibilităţii umane.

Celelalte arte se bazează pe un material concret prin care determină sensibilizarea publicului, pe când literatura are drept unic material valoarea conotativă a cuvântului, care generează variate reprezentări în imaginaţia cititorului. De aceea, ea trebuie să aleagă doar cuvinte capabile de sugestie. Este evidenţiat astfel rolul dominant al figurilor de stil în crearea poeziei (epitete ornante, comparaţii, personificări).

Fondul poetic trebuie înţeles ca sentiment sau pasiune: „iubirea, ura, tristeţea, bucuria, desperarea, mânia etc. sunt obiecte poetice". El trebuie să creeze în imaginaţia cititorului, viziunea unui nou univers.

combătute de Titu Maiorescu tocmai în vederea progresului social. Acest „spirit al veacului" care omogenizează civilizațiile își schimbă fundamentul, ajungându-se astfel la mutația valorilor estetice („spiritul veacului" nostru este diferit de cel al veacului trecut).

În ceea ce privește literatura română, ea trebuie să fie în pas cu evoluția artistică europeană și de aceea criticul formulează câteva **principii estetice** de bază pentru scriitorii români. În ceea ce privește proza, promovează **trecerea de la o literatură de inspirație rurală spre mediul urban, unde personajul este mai complex și are o bogată activitate a conștiinței.** Scrierile epice trebuie să fie **obiective**, eliminând aspectele lirice. Se afirmă necesitatea dezvoltării **romanului analitic. Genul liric** se fundamentează pe următoarele deziderate principale: **ancorarea liricului în subiectiv, inovația ideatică și formală, înlăturarea aspectelor epice în poezie.**

Gruparea condusă de Eugen Lovinescu își propune promovarea tinerilor scriitori, lansând nume noi (Ion Barbu, Camil Petrescu, Ilarie Voronca, Anton Holban, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu), dar obține și colaborarea unor scriitori consacrați (Ion Minulescu, Victor Eftimiu). Totodată, îi încurajează și pe cei care debutaseră deja, cum ar fi Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu.

Cea mai mare parte a operei scriitorilor interbelici este revendicată de modernismul artistic, urmând cerințele lovinesciene. Genul epic cunoaște inovații formale și ideatice demne de remarcat în special prin **întemeierea romanului românesc modern**, prin scrierile unor autori precum **Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu.** Genul liric se remarcă prin scrierile unor autori precum **Tudor Arghezi, Ion Barbu** sau **Lucian Blaga.**

Lucian Blaga

Lucian Blaga este o personalitate de tip enciclopedic a culturii române, remarcându-se ca poet, dramaturg și filosof. El aparține perioadei interbelice a literaturii, deschizând calea noului curent literar promovat de Eugen Lovinescu, anume **modernismul.**

Ceea ce îl particularizează pe Blaga, în primul rând, este capacitatea sa de a-și crea propriul sistem filosofic, transpunând liric conceptele originale ale acestuia. În centrul universului, el plasează noțiunea de **mister**, asupra căruia se exercită două tipuri de **cunoaștere: paradisiacă** și **luciferică.** Cea paradisiacă se fundamentează pe raționamente logice, fiind de factură științifică, având ca principal țel dezlegarea misterului; ea este, de fapt, o cercetare minuțioasă a obiectelor, care ajunge în profunzimea sensurilor, fiind limitată însă de barierele fixate de Marele Anonim. Cunoașterea luciferică, de natură poetică, are drept scop potențarea misterului, transformarea sa într-un mister amplificat.

Universul liric blagian se deschide cu **poezia programatică „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"**, publicată în volumul de debut, intitulat sugestiv „Poemele luminii", apărut în 1919. Ea sintetizează conceptele exprimate de filosoful Blaga, redându-le într-un limbaj artistic impresionant. De altfel, întreg volumul se axează pe **metafora luminii**, a cunoașterii, în primul rând prin iubire, cea mai importantă cale către definirea poetică a misterelor universului.

Poezia este deci o **artă poetică**, specie a genului liric în care se evidențiază un ansamblu de trăsături care compun viziunea despre lume și viață a poetului, despre menirea artei sale în univers, într-un limbaj care îl particularizează. Ea se constituie ca o **meditație confesivă modernistă**, exploatând idei filosofice, asupra destinului privilegiat al creatorului. Sunt, de asemenea, evidente **influențele expresioniste** asupra liricii lui Blaga, prin afirmarea deplină a eului poetic, prin întoarcerea către mit și simbol, către spiritualitatea originară, prin cultivarea manifestărilor sufletești plenare.

Lirismul subiectiv se manifestă prin redarea în manieră lirică a ideilor filosofice integrate în „Trilogia cunoașterii", prin asumarea rolului celui care creează cu

scopul de a potenţa misterele universului prin contemplaţie şi prin filtrarea lor imaginativă. **Imaginarul poetic** blagian se axează astfel pe pătrunderea pe calea imaginaţiei în lumea miturilor şi a simbolurilor omenirii, sporindu-le misterul şi farmecul, prin iubire.

Procedeele artistice moderniste, care pot fi identificate în text, sunt: ambiguitatea limbajului realizată, în primul rând, prin frecvenţa metaforei, adâncirea lirismului în subiectiv, folosirea procedeului poetic inovator al ingambamentului, noutatea prozodiei, prin folosirea versului liber.

Titlul poeziei este o metaforă revelatorie, care sintetizează artistic noţiunea filosofică de cunoaştere luciferică. Se remarcă prezenţa **mărcilor gramaticale specifice eului liric**, anume pronumele personal „eu", cu care se deschide universul ficţional blagian şi prin care lirica sa capătă conotaţii expresioniste, şi verbul „nu strivesc", care sporeşte prin negaţie taina perfecţiunii universului, redată prin metafora „corola de minuni a lumii". Misterul văzut că o corolă exprimă simbolic echilibrul perfect al elementelor care compun lumea, pe care poetul le priveşte prin prisma imaginaţiei, refuzând categoric calea raţională.

Poezia este alcătuită din trei **secvenţe lirice**, care compun un discurs **subiectiv, interiorizat**, exprimând sensibilitatea exacerbată a eului. Întreaga creaţie se axează pe noţiunea de mister, asupra căreia se exercită cele două tipuri de cunoaştere antitetice.

Incipitul poeziei este o reluare a titlului, fapt care accentuează ideea deja enunţată, care urmează a fi explicitată şi îmbogăţită cu noi semnificaţii. Sensul verbului „nu strivesc" se amplifică prin forma negativă a verbului „a ucide", conturând atitudinea protectoare a creatorului în raport cu taina, desluşită cu mintea, simbol al imaginaţiei. „Calea" eului liric, metaforă pentru drumul vieţii, este presărată cu miracole, precum „flori", „ochi", „buze", „morminte". Aceste elemente sacre generatoare de mister sunt enumerate, şirul lor simbolizând frumuseţea naturii sau viaţa, cunoaşterea, iubirea sau naşterea cuvintelor, moartea, şi sunt echivalente „corolei de minuni a lumii".

A doua secvenţă lirică este mai amplă şi explică sursa dublei **antiteze** între noţiunile de „eu" şi „alţii", „ lumina mea" şi „lumina altora". **Relaţia de opoziţie** dintre noţiuni sugerează cele două tipuri de cunoaştere teoretizate filosofic. Această secvenţă poetică este o frază amplă construită din sintagme expresive sugestive şi având la bază verbe simetric antitetice. Modalitatea de cunoaştere a oamenilor de ştiinţă, numită metaforic „lumina altora", distruge misterul, „vraja nepătrunsului ascuns"; raţiunea este văzută ca dăunătoare, nefiind capabilă de a produce revelaţia, suprimând farmecul universului înconjurător. Pe de altă parte, cunoaşterea poetică, cel de-al doilea termen al antitezei, introdus prin conjuncţia adversativă „dar", care marchează o schimbare totală a planului, defineşte individualitatea poetică, specifică celui care potenţează progresiv „taina lumii".

Comparaţia amplă, aşezată între linii de pauză, oferă o explicaţie asupra modalităţii poetice de a contempla universul. Demersul poetic este asemănat cu efectul de semiobscuritate produs de lună, o sursă a misterului. Astrul nocturn amplifică taina nopţii, în acelaşi fel în care creatorul sporeşte misterele universului. Verbele prin care e definită acţiunea sa, „sporesc" şi „îmbogăţesc", au rolul de a reda amplificarea superlativă a tainei, pe care o transformă în mod creator în „ne-nţelesuri şi mai mari", sub ocrotiorea „luminii" luciferice.

Ultima secvenţă lirică are rolul unei concluzii explicative introduse prin conjuncţia-conector argumentativ „căci" şi reia parţial versuri-cheie ale poeziei: „căci eu iubesc şi flori şi ochi şi buze şi morminte."; a potenţa misterul este echivalent cu a iubi la modul ideal, profund, întreaga „corolă de minuni a lumii", singura capabilă de a deschide căi nebănuite cunoaşterii.

Din punct de vedere **stilistic,** axa generatoare a discursului centrat pe confesiunea eului este **metafora** luminii, recurentă în lirica lui Blaga, fiind un

simbol al cunoașterii; celelalte metafore din text o susțin liric, numind tainele universului înconjurător. Textul literar are ca punct de plecare ideile filosofice ale sistemului de gândire blagian, metamorfozate în imagini artistice definitorii pentru stilul poetului. Se remarcă o capacitate sporită a sa de a transforma noțiunile abstracte în forme concrete; astfel, spre exemplu, cunoașterea luciferică este comparată cu efectul nocturn al lunii. Varietatea nuanțelor limbajului folosit creează în imaginația cititorului multiple reprezentări, inducându-i starea meditativă a poeziei. Ideea de mister este exprimată printr-o diversitate de cuvinte și sintagme din câmpul semantic al acestuia: „nepătrunsul ascuns", „a lumii taină", „taina nopții", „zare", „ne-nțeles", „ne-nțelesuri".

Poezia se remarcă prin **inovația formală** de factură modernistă, prin care se renunță la elementele tradiționale prozodice în favoarea dezvoltării ideilor artistice. Poezia este alcătuită din 20 de versuri, alternând versuri scurte cu versuri lungi. L. Blaga folosește versul liber, cu măsură variabilă și ritm interior. De asemenea, se remarcă și utilizarea tehnicii ingambamentului la nivel prozodic, care permite o mai mare libertate de exprimare a ideilor.

Încheiere

Criticul literar Eugen Lovinescu afirma că Lucian Blaga este „unul din cei mai originali creatori de imagini ai literaturii noastre".

Fișe de autoevaluare

Fișe de autoanaliză a procesului de învățare

I.1. Proza scurtă

Am înțeles cu ușurință ....
A fost dificil să ....
Cea mai ușoară temă a fost ....
pentru că ....
Cea mai grea temă a fost ....
pentru că..
Îmi propun să ....

I.2. Romanul

Am înțeles cu ușurință ....
A fost dificil să ....
Cea mai ușoară temă a fost ....
pentru că ....
Cea mai grea temă a fost ....
pentru că ....
Îmi propun să ....

I.3. Comedia

Am înțeles cu ușurință ....
A fost dificil să ....
Cea mai ușoară temă a fost ....
pentru că ....
Cea mai grea temă a fost ....
pentru că ....
Îmi propun să ....

I.4. Drama

Am înțeles cu ușurință..
A fost dificil să..
Cea mai ușoară temă a fost ....
pentru că ....
Cea mai grea temă a fost ....
pentru că ....
Îmi propun să ....

I.6. Poezia pașoptistă

Am înțeles cu ușurință ....
A fost dificil să ....
Cea mai ușoară temă a fost ....
pentru că ....
Cea mai grea temă a fost ....
pentru că ....
Îmi propun să ....

I.6. Poezia romantică

Am înțeles cu ușurință ....
A fost dificil să ....
Cea mai ușoară temă a fost ....
pentru că ....
Cea mai grea temă a fost ....
pentru că ....
Îmi propun să ....

I.7. Poezia simbolistă

Am înțeles cu ușurință ....
A fost dificil să ....
Cea mai ușoară temă a fost ....
pentru că ....
Cea mai grea temă a fost ....
pentru că ....
Îmi propun să ....

I.8. Poezia modernistă

Am înțeles cu ușurință ....
A fost dificil să ....
Cea mai ușoară temă a fost ....
pentru că ....
Cea mai grea temă a fost ....
pentru că ....
Îmi propun să ....

I.9. Poezia tradiționalistă

Am înțeles cu ușurință ....
A fost dificil să ....
Cea mai ușoară temă a fost ....
pentru că ....
Cea mai grea temă a fost ....
pentru că ....
Îmi propun să ....

I.10. Poezia neomodernistă

Am înțeles cu ușurință ....
A fost dificil să ....
Cea mai ușoară temă a fost ....
pentru că ....
Cea mai grea temă a fost ....
pentru că ....
Îmi propun să ....

I.11. Poezia postmodernistă

Am înțeles cu ușurință ....
A fost dificil să ....
Cea mai ușoară temă a fost .... pentru că ....
Cea mai grea temă a fost .... pentru că ....
Îmi propun să ....

Fișă de autoevaluare
Textul epic

Considerații	Calificativ		
	Suficient	Bine	Foarte bine
Mi-am însușit particularitățile genului literar/ speciilor literare.			
Identific tema textului și viziunea despre lume într-un text epic.			
Precizez componentele de structură, compoziție, limbaj, specifice textului epic.			
Evidențiez relația dintre incipit și final.			
Ilustrez particularitățile de construcție ale unui personaj.			
Evidențiez relația dintre două personaje.			
Încadrez textul literar într-o epocă/ ideologie/ curent literar.			
Demonstrez apartenența textului la un curent literar.			
Reliefez raportul dintre realitate și ficțiune.			
Utilizez noțiunile de teorie literară însușite pentru orice text epic.			
Relaționez cunoștințele dobândite cu cele aparținând altor domenii ale cunoașterii/ altor discipline (istorie, filosofie, mitologie etc.).			

Fișă de autoevaluare
Textul dramatic

Considerații	Calificativ		
	Suficient	Bine	Foarte bine
Mi-am însuşit particularităţile genului literar/ speciilor literare.			
Identific tema textului și viziunea despre lume într-un text dramatic.			
Precizez componentele de structură, compoziţie, limbaj, specifice textului dramatic.			
Ilustrez particularităţile de construcţie ale unui personaj dramatic.			
Evidenţiez relaţia dintre două personaje.			
Încadrez textul literar într-o epocă/ ideologie/ curent literar.			
Demonstrez apartenenţa acestuia la un curent literar.			
Utilizez noţiunile de teorie literară însuşite pentru orice text dramatic.			
Reliefez raportul dintre realitate şi ficţiune.			
Relaţionez cunoştinţele dobândite cu cele aparţinând altor domenii ale cunoaşterii/ altor discipline (istorie, filosofie, mitologie etc.).			

Fișă de autoevaluare
Textul liric

Considerații	Calificativ		
	Suficient	Bine	Foarte bine
Mi-am însuşit particularităţile genului literar/ speciilor literare.			
Identific tema textului şi viziunea despre lume într-un text liric.			
Ilustrez tema într-un text liric.			
Precizez componentele de structură, compoziţie, limbaj, specifice textului liric.			
Încadrez textul literar într-o epocă/ ideologie/ curent literar.			
Demonstrez apartenenţa textului la un curent literar.			

Reliefez raportul dintre realitate și ficțiune.			
Utilizez noțiunile de teorie literară însușite pentru orice text liric.			
Relaționez cunoștințele dobândite cu cele aparținând altor domenii ale cunoașterii/ altor discipline (istorie, filosofie, mitologie etc.).			

Fișă de autoevaluare
Epoci și ideologii literare

Considerații	Calificativ		
	Suficient	Bine	Foarte bine
Evidențiez ideologia epocii pașoptiste cu referire la revista *Dacia literară*.			
Aplic dezideratele susținute de Mihail Kogălniceanu pe un text studiat.			
Evidențiez ideologia literaturii române din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cu referire la contribuția lui Titu Maiorescu la dezvoltarea acesteia.			
Reliefez ideologia modernistă, cu referire la dezideratele lovinesciene.			
Aplic aceste deziderate pe un text studiat.			

Fișă de autoevaluare sumativă

Considerații	Calificativ		
	Suficient	Bine	Foarte bine
Utilizez corect și adecvat limba română în receptarea și producerea mesajelor.			
Înțeleg și interpretez textele literare, ținând cont de utilizarea modalităților de analiză tematică, structurală, stilistică.			
Raportez la context textele literare studiate (la epocă sau curente literare/ culturale).			
Pot formula și argumenta opinii în legătură cu texte literare.			

CUPRINS

I. PROZA

II. DRAMATURGIA

III. POEZIA